

主编 董健 执行主编 解玉峰

南大戏剧论丛

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊

第十卷第一期



主编 董健 执行主编 解玉峰

南大戏剧论丛

第十卷第一期

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛.第10卷.第1期/董健主编.—南京:南京大学出版社,2014.8

ISBN 978 - 7 - 305 - 13592 - 7

I .①南… II .①董… III .①戏剧评论—中国—文集
IV .①J805.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 157933 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛(第十卷第一期)

主 编 董 健

执行主编 解玉峰

责任编辑 马蓝婕

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 常州市武进第三印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16 印张 13.5 字数 259 千

版 次 2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 305 - 13592 - 7

定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信号: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 周安华

陆 炜 胡星亮 董 健 傅 谨

解玉峰

主 编 董 健

执行主编 解玉峰

目 录

戏剧理论前沿

21世纪头十年中国大陆戏剧文学 吕效平 / 1
试论“叙述体戏剧”多样化的戏剧风格形态 夏 波 / 23
融通与互文：戏剧与影视教育的整合拓进——从斯坦尼的“应该”谈起 周安华 / 32
谁在写剧本？——再谈编剧的主体性、独创性以及自由度 康 尔 / 37

中国古典戏剧

陆羽《教坊录》及相关史事考 黎国韬 / 46
金代北曲用韵考 刘云憬 / 56
元曲杂剧舞台遗存考论 解玉峰 / 69
论乾隆以来会馆演剧对昆曲的影响——以北京剧坛为例 齐 静 / 89

现当代戏剧史

1918~1922年间文明戏剧人与现代戏剧演剧规范的建构 向 阳 / 100
“唱”与中国现代戏剧的发生 施旭升 / 111
论“第四种剧本”的成就与缺陷 洪 宏 / 120
沉沦与拷问——论抗战时期中国剧作家的精神批判话语 张 华 / 131
启蒙理性的回旋与起伏——话剧《布谷鸟又叫了》及其论争研究 李兴阳 胡枝芝 / 143

----- 外国戏剧 -----

哀婉的蓝调吟唱歌手——试论奥古斯特·威尔逊的剧作 韩 曜 / 153

----- 学术史反思 -----

加强戏剧接受研究,构建综合的立体的戏剧研究格局(下) 陈 军 / 164

----- 学术年谱 -----

《梅鼎祚年谱》补正 李慈瑶 周明初 / 174

CONTENTS

1	A Review on Dramas of Chinese Mainland: 2000—2010	
	Lu Xiaoping / 1
2	On a variety of styles in Epic Theater	
	Xia Bo / 23
3	The integration of education and development of drama and movie Starting from Stanislavski's "should be"	
	Zhou Anhua / 32
4	Who Is Writing The Drama?	
	Kang Er / 37
5	A Study on Jiaofanglu by Lu Yu And the Historical Events Related	
	Li Guotao / 46
6	The Rhyme of Northern Opera	
	Liu Yunjing / 56
7	The Later Drama Remains of Yuanqu Zaju	
	Xie Yufeng / 69
8	Research on The Influence of Kun Opera Performance at Guilds since The Qian Long Period	
	Qi Jing / 89
9	Wenmingxi Actors and the Formation of Modern Performance Norms during 1918—1922	
	Xiang Yang / 100
10	"Sing" and The Occurrence of Chinese Modern Drama	
	Shi Xusheng / 111

11	On Achievements and Shortcomings of “the Fourth Script”	Hong Hong / 120
12	Sinking and Torture	Zhang Hua / 131
13	The Research of the Drama Cuckoo Cuckoo Again and its Controversy	Li Xingyang Hu Zhizhi / 143
14	A Blues Vocalist on Broadway—On August Wilson’s Plays	Han Xi / 153
15	Strengthen the study of drama acceptance for the system building of stereoscopic Drama	Chen Jun / 164
16	Corrections on the chronicle of Mei Dingzuo’s life	Li Ciya Zhou Mingchu / 174

21世纪头十年中国大陆戏剧文学

南京大学文学院 吕效平

摘要:本世纪中国大陆戏剧文学创作的最大问题是剧作家能否坚持创作的“个人身份”。从这个观点出发,本文选择了《天朝上邦》、《马蹄声碎》、《神荼郁垒》、《知己》、《厕所》、《莲花》、《窝头会馆》、《傅山进京》、《成败萧何》和《春琴传》作为2000—2010年中国大陆舞台剧本的代表作,予以分析。

关键词:戏剧创作 个人身份 戏剧生态 舞台剧

一

21世纪第一个十年中国大陆的戏剧文学创作主要面临两个困境,它的成就也是在对这两个困境的突破中实现的。这两个困境,一是戏剧作者的“个人”身份遭遇剥夺,戏剧作品被“国家化”的普遍趋势;二是作为一种以表演的方式展示情节的艺术,日益被电视剧所取代,日益被镜头所叙述的戏剧边缘化。这两个困境,一个是中国特色的,一个是全世界共同的。也许我们可以这样说,看21世纪中国大陆的剧作家怎样坚持“个人”身份,抗拒“国家化”的征服;看他们怎样用自己的作品来回答:当通过镜头来表现的戏剧已经如此成熟、如此发达、如此普及后,依赖表演的戏剧文学还有什么存在的理由呢?我们就能够透过杂乱纷繁的戏剧现象,把握本世纪开头十年戏剧文学创作的脉络与价值。

虽然同处一个大时代,21世纪中国大陆戏剧的“生态环境”与小说、诗歌创作,甚至与电影创作的差别,还是相当本质性的。无论如何,不会有人对本世纪中国大陆小说和诗歌创作者的“个人”身份提出质疑,尽管小说和诗歌里会充满它们时代的印记,但是,没有人说它们不属于“个人”的作品。这一方面因为,小说和诗歌的写作本来就是不必依赖于他人,更不必依赖于集体的个人事务;另一方面也因为,小说和诗歌的阅读也是私密的,不是集体共同完成的。而戏剧的演出和观赏,一般说来,是公共事件。在公共事件中,国家权力介入的意志肯定更强大,介入的途径也更便捷。电影的放映和观赏也是公众事件,所不同的是,在当代,电影的盈利空间远大于戏剧,在艺术家的个人表达与国家权力干涉公共“阅读”的意志之间,还有资本的介入。国家权力在面对资本的时候,不像它在面对艺术家个人的时候那样强势;艺术家也有可能利用市场前

景与资本结成同盟,应对国家权力的干涉。

不为剧场写作的剧本,不是真正的戏剧作品。但一部戏剧作品要在剧场里呈现需要基本的投入,而且盈利的可能性一般很小,能够吸引的资本也就很少。因此,戏剧也许是最需要政府和社会资助的一门艺术。在充分现代化的国家,戏剧艺术家拥有足够的法律、传统资源和艺术家个人对艺术尊严的自觉以抵制资助人对创作自由的干涉,政府也会因干涉的渠道太少和成本过高而降低或者放弃干涉的欲念。我们还不是充分现代化的国家,在制度和传统两个方面都缺乏可资抵制干涉创作的资源,戏剧艺术家对艺术自由的预期也不高。政府的意志便最集中地体现在戏剧这个创作与观赏公共化,最少吸引资本又最需要资金资助的艺术门类上。这也就是为什么当今中国戏剧成为各地乃至全国艺术各门类中一块“短板”的根本原因。

上世纪 90 年代以前,政府对戏剧行业的抚养,主要是给剧团行政经费;自 90 年代以来,政府发放剧团的行政经费比例逐渐下降,而改为购买“精品”剧作,“精品”的认定则是中央、省、市各级政府的几个大奖。作品不仅在获奖时得到上级政府的高额奖金,而且在争取成为“精品”的生产过程之中已经得到本级政府的大笔投入。各地戏剧生产的主要流程是:文化主管部门或演出公司主管为争取重大奖项确定“工程”项目和资金投入,然后选择编剧生产剧本,选择导演进入剧场制作。在这个过程中,最关键的是必须使戏剧产品被评为“精品”,文化官员们需要政绩,戏剧艺术家们需要生存,在这一点上他们是完全一致的。确认一个戏剧“工程”是否“精品”的“专业”人员,在各地都非常有限,往往多年不变。一方面,他们的观念陈旧,知识老化;另一方面,他们也并不是以其戏剧艺术家的个人身份参加工作,而是替各级政府选拔戏剧“精品”。本世纪迄今,实际上是各级政府确认“精品”的评奖委员会强有力地操控了中国大陆戏剧创作的走向。在这最近十几年里,各级政府投入戏剧事业的资金,比较过去几十年,有了数十倍的增长,这些资金的绝大部分用在这个以选拔“精品”为关键动作的戏剧生产流程之中。

只要看本世纪吸纳了戏剧生产主要资金的“精品”剧目演出说明书封面就可以知道,这些剧目的第一责任人并不是编剧或者导演、演员,而是出品人、监制人、策划人和统筹者,艺术家不单排名下降了,而且事实上成为实现“精品”工程项目目标的雇佣工匠。这类“精品”剧作属于各级文化主管部门,而不属于艺术家个人。

问题是,戏剧作为艺术,必须是艺术家个人的精神产品,是“诗”,当它的创作主体转移到政府的时候,它的“诗”的性质也就随之发生了变化,变成了颂扬政绩或宣传道德楷模的“应用文”。这就像为了方便政策宣传,政府有时候也会使用韵文写作,但是没有一首真正的诗歌是属于世界上任何一个政府的。因为艺术创作仅属于人类精神领域的活动,政府则是人类实践活动领域的存在。具体地说,在精神领域里,人类的全部实践活动,人的存在以及我们的人性都被主体看穿了“有限性”,因而成为令人怜悯、

惊骇或者使人发笑的对象；戏剧作为艺术，必须达到悲剧或者喜剧的高度才能成为真正的诗。但是政府思维永远不可能达到这个精神领域，没有一个称职的政府会察觉和承认自己是令人怜悯、惊骇或者使人发笑的。“文革”后的“新时期”，艺术家们从思想解放运动中获得了 30 年来未曾有过的精神自由，那时候的戏剧是艺术家个人的作品，演出说明书上只有编剧、导演、设计、主演的姓名。上世纪 80 年代的戏剧作品中，悲剧和喜剧，尤其是悲剧的比例非常高。“新时期”的戏剧代表作京剧《曹操与杨修》，话剧《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《天下第一楼》都是悲剧作品。悲剧当道，既是思想解放的结果，也是思想解放早期的特征，当年堪与悲剧作品比肩的喜剧作品大约只有京剧《徐九经升官记》。如果思想解放运动不被中断，可以相信，随着人们精神自由度的提高，中国剧坛一定还会有一个喜剧的时代。随着戏剧创作的主体由艺术家个人让位于政府，本世纪中国大陆戏剧创作的最大特征是悲剧与喜剧写作的中止，几乎所有被确认为“精品”的戏剧“工程”都是正剧，有机会在正规剧场上演的绝大多数戏剧作品也都是正剧。例如，中国戏曲学会在上世纪 80 年代末把第一枚“中国戏曲学会奖”授予了悲剧《曹操与杨修》，而在本世纪，它不得不把这个奖授予平庸的正剧《廉吏于成龙》，而当年与陈亚先、马科共同创作了不朽悲剧《曹操与杨修》的京剧表演艺术家尚长荣，在本世纪被认为堪比《曹操与杨修》的作品，也是这部平庸的正剧《廉吏于成龙》。例如，同样是农村题材，80 年代的悲剧《桑树坪纪事》描写了农民的愚昧与艰辛，本世纪最有影响的该类题材剧作《黄土谣》却描写临终前要求子女为乡亲们还贷的乡村支部书记，成了一部道德楷模的正剧。例如，同样描写民初的商人，《天下第一楼》表现命运的拨弄与人间过客的苍凉，荣获本世纪官方戏剧最高荣誉的《立秋》却颂扬了晋商的诚实守信，也是一部道德楷模的正剧。

正剧，是从俯瞰实践世界的精神高度上降下来，站在实践的泥土中，坚信能够或者已经找到一点绝对的东西征服人的命运、人的存在和人性的“有限性”。有时候，它是怀疑和摧毁既存制度及其意识形态的启蒙工具；更多时候，它是维护和强化人们对于既存制度及其意识形态信仰的驯化工具。前者，如它在狄德罗或易卜生手中的时候；后者，则如它在 17~18 世纪平庸的法国新古典主义者和“文革”时期江青手中的时候。黑格尔说，“这个剧种没有多大的根本的重要性”^①。

本世纪迄今为止，是中国戏剧的正剧时代。笼统地说，剧作家们坚守个人立场写作的悲剧和喜剧作品不但数量很少，也很少有得以演出的机会，即便获准上演，一定会根据方方面面的意见和考虑被阉割为正剧；占尽演出资源和获得“崇高”荣誉的，基本上是艺术家们作为工匠为文化部门的“工程”打造的正剧。但实际情况要复杂得多，我们在一些上演和获奖的作品里，既能看到艺术家个人的坚守与退让，也会看到个人才

^① [德] 黑格尔《美学》第三卷下册，商务印书馆 1981 年版，第 294 页。

华在戏剧“工程”作品里的倔强展露。这种戏剧文学与戏剧剧场的分离,也是本世纪头十年中国戏剧的一个特色。

二

李龙云生于北京,1968年去北大荒,做了十年“知青”。1978年他以两年前人民群众悼念周恩来、反对“四人帮”的“天安门事件”为背景,创作了四幕话剧《有这样一个小院》,受到当时极“左”势力的围攻,也因此被时任南京大学中文系主任的老一辈剧作家陈白尘看中,破格录取为硕士生。他在陈白尘先生的精心指导下,以五幕话剧《小井胡同》毕业,获得文学硕士学位。李龙云的剧本创作始终围绕着两个主题:北京和北大荒。他的《小井胡同》被看作《茶馆》的“续篇”,不单因其在戏剧故事发生时间上接续着《茶馆》,从1949年到“文革”后的1980年,而且,情节结构、语言风格上也明显地延续了老舍的现实主义与地方色彩;他描写北大荒“知青”生活的《洒满月光的荒原》则更直接地进入人物的心灵,更浪漫、更抒情也更思辨地表现苦难与人性。上世纪90年代,当剧作家的个人创作渐渐被文化部门的戏剧“工程”所取代的时候,李龙云特别谨慎地守护着个人的创作园地。只有一次,在非常特殊的情况下,他接受有关部门的命题,为颂扬老城区改造政绩而写作,这就是他的《万家灯火》。大多数这类命题作文的创作过程,都是一场个人才华与命题限制的博弈。实际上,这类戏剧“工程”既从根本上剥夺了戏剧创作的个人性,其“成功”与否却又十分依赖个人才华的创造,平庸剧作家所无力摆脱的“工匠”身份,也有可能被杰出剧作家的个人才华所掩盖。《万家灯火》就是这样一部被打上鲜明个人烙印的政府戏剧“工程”,从这些个人印记中,我们不但看到了剧作者的才华,而且看到了他所投入的真挚情感。尽管如此,这唯一的一次被命题而写作,仍然使李龙云感觉羞愧不已,谈及于此,甚至泪下。2003年,李龙云在上世纪末根据老舍同名小说改编的剧本《正红旗下》的基础之上,创作了戏剧的鸿篇巨制《天朝上邦》。

老舍的《茶馆》,故事跨时五十年,其意在写历史,写社会变迁,它所塑造的王利发、常四爷、秦仲义等几十个人物,都是为了描绘和阐释历史与社会而存在的,人物几乎没有个体的意义,都是社会学概念的生动或者不生动的化身。非常不幸的是,《茶馆》所描绘和阐释的历史观与社会观,虽然是作者当时真诚而热烈地拥护的,但却并非属于他个人,而是那个时代的主流意识形态。十年后,老舍自沉太平湖的悲惨结局证实了这些观念的乌托邦性质。《茶馆》至今仍被看作1949年以后唯一的,至少也是第一的话剧经典,是因为《茶馆》的戏剧观迄今仍然是主流戏剧的戏剧观,而所有像《茶馆》一样试图描绘和阐释历史与社会的戏剧作品,没有一部能够达到《茶馆》那样质朴和诚实的高度。在新世纪逐渐活跃起来的非主流戏剧,放弃了对社会和历史的描写,而转向

凡俗的或者抽象的个人。这种从“宏大叙事”转向个体存在与心灵的描写虽然是世界文学和艺术的潮流,但这是随着西方个人的解放,个人价值成为全社会的核心价值而出现的潮流。在卡夫卡和贝克特之前,西方文学和戏剧中有过莎士比亚、歌德、雨果、托尔斯泰和契诃夫。当个体还没有充分觉醒,个人权利还在被所谓的“集体主义”(Totalitarianism,直译就是“整体主义”)^①压制着的时候,像鲁迅那样的对于整个民族心灵的悲剧性和喜剧性的描写是否必需,是一个值得认真思考的问题。在南京大学纪念中国话剧诞生百年的演讲会上,李龙云说过,在中国现代文学作家中,他最敬重的,还是鲁迅先生。《天朝上邦》像《茶馆》一样关注中国的历史与未来,是立足于描绘整个社会的史诗性巨著,但是,它抛弃了《茶馆》浅薄的乌托邦的历史观,回归了鲁迅。

孔尚任作《桃花扇》意在回答“三百年之基业,隳于何人?败于何事?消于何年?歇于何地?”“亦可惩创人心,为末世之一救矣。”^②李龙云的《天朝上邦》亦立意于探求近代中国衰败的根因,但孔尚任追问的是一个朝廷的败落,他的问题与眼界仍在中华文明和“中世纪”圈内,他的结论仍在朝廷政治和士人廉耻的范围之内,李龙云面对的却是全球文明,是中国走出“中世纪”,进入现代化的问题,他所表现的是中华文明的“中世纪”本质,他所探究的是我们的民族精神在面对现代文明时的悲剧性和喜剧性,这也是鲁迅的主题。从《茶馆》到《立秋》,中国大陆话剧的“主旋律”始终是“爱国主义”,中国人现代化的困境和启蒙的必要性在这些作品中被屏蔽掉了。在《茶馆》里,主要是坏人窃据了统治的地位,而用阶级分析的方法选择出的好人则是无辜的;在《立秋》里,本来已经涉及了民族文化与现代化的冲突,但最终却以对晋商“诚信”品德的歌颂替代了这一冲突。李龙云的《天朝上邦》回到了上世纪初中国话剧初创时的启蒙主义出发点。这部戏里的人物,虽然有贫富贵贱之别、忠奸勇怯之别、善恶洁污之别、诚欺廉贪之别、雅俗能愚之别……而所有的中国人在面临威胁他们生存的西方现代文明时,无一例外都是愚昧的。贵若定大爷,能若福海二哥,忠若老舍父亲,勇若王十成,善若多老二,雅若定子臣,没有一个人能够理解他们所面临的生存危机与困境。我们的“中世纪”文明在遭遇现代文明之时的愚昧之态,便是《天朝上邦》所欲表现的第一主题。这一主题与剧作中无处不在的对于骨肉同胞遭遇苦难的深切哀怜和对于面临灭顶之灾的“中世纪”文明的痛惜与怀念交织在一起,更显得触目惊心。对于西方现代文明,剧本一面表现了它的势不可挡,一面也表现了它的残忍与贪婪。如果说,在老舍写作小说《正红旗下》的年代,他还只能把20世纪初西方列强与中国的关系理解和表现为侵略者与被侵略者的关系,而在李龙云写作《天朝上邦》的时候,作者已经有可能透过侵略者与被侵略者的关系,看到“中世纪”文明与现代文明的冲突,超越民族主义爱

^① 董健:“扼杀个性的所谓‘集体主义’,实质上不过是一种 Totalitarianism,直译就是‘整体主义’……”《中国当代戏剧史稿·绪论》,中国戏剧出版社2008年版,第19页。

^② 孔尚任《〈桃花扇〉小引》。

国主义,思考本民族摆脱“中世纪”愚昧,走向现代文明的问题。这实际上是胡适、鲁迅那一代知识分子日思夜虑的问题。这个走出“中世纪”,走向现代化的启蒙主义话题,已经被中国戏剧忘却太久。当代政府主创的戏剧工程虽然已经不再热衷于“样板戏”时代的阶级斗争学说,但它仍然沉溺于民族主义爱国主义的陈词,而坚持民间和个人立场的戏剧艺术家们宁肯追赶早已“后现代”了的西方戏剧潮流,视思想性、文学性为戏剧的赘物。从这个意义上讲,自曹禺的《北京人》之后,《天朝上邦》是独一无二的。

虽然《茶馆》一剧的高潮,是王利发、常四爷、秦仲义三位善良老人凄凉地给自己撒纸钱,虽然戏剧结束于主人公王利发的上吊自杀,但是该剧并没有列入王季思先生主编的《中国当代十大悲剧集》,而是被列入了这套书的《正剧集》。这是有道理的。因为《茶馆》相信:它描写了一个应该被终结的黑暗社会的黑暗,而它已经被终结了。如果观众接受了《茶馆》,他虽然会对王利发的死产生惋惜和同情,但他决不会因此而产生恐惧,相反,他会感到庆幸——再不会有王利发的苦难了,“天已经亮了!”《天朝上邦》却是一部真正的悲剧!你看到一个面临灭顶之灾的群体,这个群体是有过错的,从某种意义上讲,甚至是他们自身的过错导致了他们的毁灭,但是,无论如何,他们的过错本来是不应当导致毁灭的,“命运”对他们太不公。《天朝上邦》描写了庚子之乱中北京的苦难:京都陷落,老舍的父亲战死,王十成、博盛之被杀,小博盛之自刎,报国寺僧众殉节,贵族大员与名士高人蒙受奇耻大辱,大姐夫家败落潦倒……所有这些苦难都不是剧中真正的悲剧,真正的悲剧是末世文明烙刻在所有人性格中的残疾。剧中最健康的人物是福海二哥,他精于骑术、箭术,自尊而不迂腐,善待亲朋街邻,肯放下旗人身份学手艺自食其力,但智慧如他,却也闹不明白大清国败在哪里。剧中最败坏的人物数多老大,他寡廉鲜耻,既谄媚又凶残,没有任何伦理或宗教信仰,为蝇头小利不惜伤天害理,这个令人作呕的性格并不是抽象的人性之恶,而是集我们所熟悉的专制制度下奴才的恶德于一身。《天朝上邦》三部曲既不像传统话剧那样以时间为轴线,展现一个有发生、发展、高潮、结局的情节,也不像大多数“后现代”戏剧那样放弃性格的描写,它和《茶馆》一样继承了契诃夫所开创的戏剧传统:描写性格,在空间结构上通过诸多性格展示社会。《天朝上邦》所展示的是一个趋向死亡的末世文明社会。在其第二部《国事》里,剧本写了不食人间烟火的书画家、痴迷京剧的票友、昏聩糊涂的贵族大员、崇拜岳飞的爱国骁骑校、卖国求利的无耻汉奸和慷慨赴死的报国寺僧众。遗世高蹈的艺术家要由在尘世化缘的穷困和尚来养活;以朝圣般的虔信与热情,半夜起床挤在谭鑫培宅院外听他吊嗓子;相信洋人“幼而失学,好贪点小便宜”,慨然允诺“给他就是了!”于是请洋人来饭桌上领教“礼”数文明;要当岳飞一样的爱国英雄,便在脊背上刺字,终于忍受不了疼痛,只刺下“精忠报”,缺了一个“国”字;拿老婆换一对鸽子,鸽子死了,迁怒洋人,因此“爱国主义激情油然而生”,又在稚子“口中的古训的撩拨下”,昏天黑地,枪杀德国公使;大祸临头,洋洋自得,朝廷和庶民争相吹嘘,邀功请赏;沦陷之时,生灵涂

炭,王公士人受辱,买办从朝廷赔款中赚足了银子,奴才汉奸更是讨好洋人,摧残同胞……李龙云像鲁迅在《阿Q正传》中一样,贯穿了悲、喜剧,把这些令人悲哀的末世文明的残缺性格写得令人捧腹。他对那种缺乏现代理性和个性觉醒的“爱国主义”的讥讽,极其深刻!而另一方面,李龙云又描写了报国寺方丈和众僧,以及多老二等人为维护个人尊严乃至人之尊严的悲壮的殉节。《国事》剧末,朗月大师在西方侵略者燃起的大火中,“目光遥望远方,声音颤抖”地问道:“佛爷! 洋人为什么非得把东方的未来佛跟西方的十字架绑在一块儿呀……”“火光里,朗月大师的身子微微扭曲着,越来越像十字架上的耶稣。”

《天朝上邦》既是一部关于清朝末年京都庚子之难的史诗,也是一部末世文明的心灵史诗,它更是一部指向现代化的伟大的启蒙之作。这座新世纪戏剧文学的丰碑,矗立于既喧闹又荒凉的戏剧园地中,傲然而又寂寞,等待着它的焦菊隐和于是之。

三

好的戏剧作品,是指出道德的边缘,表现道德的困窘、尴尬与无奈。真正的悲剧不是描写道德在一个不义的环境中所受到的残害,而是描写人们在坚持道德原则的时候陷入了犯罪,甚至剧中人越是坚持自己的道德立场,罪过却越大。最高的喜剧也不是站在道德制高点上对于丑陋行为和丑陋性格的讽刺,而是看穿了人类在伦理世界中的荒谬,幽默地调侃自己的荒谬。中国戏剧界许多人迄今仍把易卜生宣传“主义”的《玩偶之家》当作他现实主义戏剧的最高成就,殊不知“易卜生把它看成是《群鬼》之前的一个酝酿步骤”^①,而且,他艺术成就更高的现实主义戏剧作品实际上是描写坚持“主义”之尴尬的《野鸭》。在人类的一流戏剧作品中,不但没有宣传专制主义道德的伪古典主义一席之地,甚至也没有宣传启蒙道德的“流泪的喜剧”一席之地。与中国社会“现代化”的不彻底相一致,中国现代戏剧的“现代化”也是相当肤浅的:从“新文化”运动的先锋《新青年》派到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,都相信自己手里的“真理”能够彻底摆脱人类在天地间的困窘,都把宣传“真理”当作文艺的最高目标。从这个背景下看,姚远的《马蹄声碎》和锦云的《神荼郁垒》是非常难得的“思想解放”之作。

姚远和锦云都是成名已久的老剧作家。姚远也是师从陈白尘先生,毕业于南京大学中文系,他的硕士学位作品话剧《下里巴人》是“思想解放”的“新时期”早期的优秀戏剧代表作之一,他写作的话剧《商鞅》更是上世纪 90 年代剧坛一个难得的亮点。锦云 1963 年毕业于北京大学中文系,他的话剧《狗儿爷涅槃》与中央戏剧学院的《桑树坪纪事》并称“新时期”话剧代表作。

^① [挪威]比约恩·海默尔《易卜生——艺术家之路》,石琴娥译,商务印书馆 2007 年版,第 222 页。

《马蹄声碎》剧名出自毛泽东长征途中所写《忆秦娥·娄山关》^①词。故事描写红军长征途中的一个女兵班，在完成任务返回驻地后发现大部队已经开拔，女战士们历经艰辛终于归队。公开发表的剧本，“老生常谈”地表现了女战士们对革命的忠贞和勇于牺牲、一往无前的英雄主义精神，而姚远的原作并非表现这一主题。姚远要表现的，是革命道德的困境，即革命原则对人道原则不可避免的践踏和被革命原则与人道原则冲突撕裂的心灵挣扎。剧本原作先后五次反复地展示了这一主题。第一次，为三过草地准备口粮，男战士们杀死了伤残的军马，女战士于心不忍，说：“它可是帮我们做过不少事呢！”痛责杀马的战士：“杀千刀的！你不得好死！”并回忆二次过草地的时候：“走不动就打死，说一声：‘送你革命到底！’”实际上，她们自己此时的处境正如同这匹军马。第二次，描写遣散伤员。伤兵们喊着：“把我们带走吧，离开组织我们就完蛋了！”现场“哭声震天”。政委解释说：“一个伤员，三人抬，三个人不能作战……你们替首长想想！”重伤瘫痪的英雄团长陈子昆为不拖累妻子脱离部队，开枪自杀了。第三次，女战士田寡妇在追赶部队的途中生育，当战友们争论“她怎么办”时，为了不拖累战友，她也开枪自杀了。第四次，部队为了生存，决定炸毁大桥，阻遏追兵，只有田寡妇的男人、战士王洪魁惦记河对面的女兵，他奋不顾身地扑向点燃的炸药。最后，真相揭开：女兵们被派出执行任务是假，实际上是身处绝境的红军部队视她们为累赘，为了整个部队的绝处逢生故意要丢弃她们。明白真相后的女兵班长把枪指向了自己的丈夫、红军政委……

中国戏剧舞台上早已见惯了大义凛然、慷慨赴死的英雄，从革命伦理的角度看，他们是至高无上的，但是从艺术的层面上分析，他们很少能够达到“人”的高度。姚远笔下的这些女战士们，当少枝（后改成霞妹子）被以“人道”的理由留下陪伴被以“革命”理由遗弃的伤残丈夫的时候，当女兵们谁都知道带上生产的战友只能一起死而又没有勇气背弃“人道”原则的时候，当王洪魁临终委托的“汉子”要留下她们中的一个换取其他人生存和归队的时候，她们被两种冲突着的“道德”原则撕裂的心灵表现空间比单一的革命英雄主义要大得多。

一切革命都被一个伟大的人道原则鼓舞着，革命的合法性便来自这一伟大的人道原则。但是一切革命在实现目标的过程中都会不可避免地无情碾碎一个个具体情境中的人道原则。这是每一场革命必然要面对的道德困境。荒谬的是：坚定的革命者，越是坚信革命的道德原则，越要无视自己的道德困境，因此也就越是经不起人道原则的审判。在法国大革命八十年以后，雨果写下了他的《九三年》，这位伟大的诗人追问：在革命的最高原则之上，是否还有人道主义的更高原则？可能姚远的追问提出得太早

^① 《忆秦娥·娄山关》（1935年2月）：“西风烈，长空雁叫霜晨月。霜晨月，马蹄声碎，喇叭声咽。雄关漫道真如铁，而今迈步从头越。从头越，苍山如海，残阳如血。”

了,他的《马蹄声碎》被以阉割的方式呈现在舞台上和《剧本》杂志里。但是,时间肯定是在姚远的原作这一边的。

锦云的《狗儿爷涅槃》之所以能够成为上世纪“新时期”戏剧的代表作,是因为这部戏跟上了“新时期”“思想解放”的步伐。上世纪下半叶,阶级分析的方法和阶级斗争的学说是中国大陆意识形态最重要的原则和支柱,属于不容怀疑的“真理”,根据这个理论,农村中的地主是反动阶级,是革命的对象,而贫雇农则是进步阶级、革命的动力,两个阶级被认为是黑白分明,水火不相容的。《狗儿爷涅槃》却说出了另一个真相:地主和贫雇农对于土地的依恋与贪婪是一样的,他们的差异实际上只是土地争夺的成功与失败。在这部戏里,锦云辩证地、深刻地刻画了一个中国戏剧中从来不曾有过的真实的农民性格。锦云是农民的儿子,他亲眼见识过六十多年前的农村土地革命,他自己和他周围所有的人都被这场革命改变了命运的轨迹。这一切和教科书里是非分明的简单结论肯定大不相同。像写作《狗儿爷涅槃》一样,他在《神荼郁垒》中再一次表达了自己对源自那场革命的一切的困惑与追问:一位背叛了地主阶级家庭,亲手镇压了反革命父亲的革命者,现在遭到了自己儿子的背叛,他的儿子利用他的权力资源发了大财,回到家乡恢复重建了爷爷当年在“土改”时被毁弃的地主庄园,重新雇佣了当年雇工的子孙们。这样一来,历史仿佛画了一个圈,又回到了原点,当年革命的合法性便受到了质疑。该剧同时还提出了一个伦理的困境问题:一个参加革命的儿子,可不可以执行革命的判决,亲手枪杀自己对革命欠下血债的父亲?真正的悲剧性,都是荒谬和无解的。遗憾的是,《神荼郁垒》并没有像《狗儿爷涅槃》那样达到真正悲剧的高度。作者最后用高天亮给“有关部门”打电话举报自己儿子的行动来终止了第一个困惑与追问;用情节艺术的轻浮花招来化解了第二个困惑与追问:原来组织上交给高天亮执行死刑的枪里并没有子弹,他的反革命地主父亲是被与其有杀父之仇的妻子毒死的。在我们的实际生活中,《神荼郁垒》的第一个困惑与追问究竟能否终止,还是一个历史的悬案,作者的乐观主义虽不可信,也是自有他的苦衷。至于第二个伦理困境的化解,使人想起狄德罗论戏剧的一个观点:“我更重视在剧中逐渐发展,最后展示全部力量的激情和性格,而不大重视使剧中人物和观众全都受折腾的那些剧本中交织着的错综复杂的情节。”^①如果删除那些画蛇添足的情节,单纯地让一位确曾为了革命枪杀父亲的父亲面对自己儿子的伦理拷问,这才是真正的悲剧,而不至于变成一个戏弄观众的悲剧泡影。由于作者对其悲剧性命题的自我阉割,《神荼郁垒》未能像《狗儿爷涅槃》那样成功地塑造出人物性格。但是,这一点,与其说是作者的悲哀,不如说是本世纪中国剧坛的悲哀。无论如何,该剧中仍然飘荡着的“思想解放”的残魄,已使它与本世纪那些歌功颂德的官制戏剧工程大相径庭。

^① [法] 狄德罗《论戏剧诗》,《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社 1984 年版,第 141 页。

四

郭启宏和过士行也都是剧坛老手。

郭启宏在上世纪 80 年代戏剧创作的“黄金年代”与郑怀兴、魏明伦被称为戏曲创作的“三驾马车”。他出生于书香之家，1961 年毕业于中山大学中文系，父兄在极“左”年代饱受迫害，他的教育和他的生活经历使他成为一个特别擅长描写古今知识分子的优秀剧作家。他的昆剧《南唐遗事》是 80 年代的戏剧杰作，话剧《李白》更是 90 年代萧条剧坛难得的佳作。他在 80 年代曾大胆宣称，“60 年代初史剧论争中论及的‘历史真实’、‘艺术真实’、‘本质真实’之类，已经成为老生常谈，不新鲜了”^①。他提出“传神史剧”的概念，主张用“人性真实”取代所谓“历史真实”。他的这一事实上颠覆正统史剧观的概念虽在理论上未被普遍理解，但是这二十多年来，至少是在剧坛，愿把作品称作“历史剧”的人越来越少，他们宁肯把自己描写古人古事的剧作称作“古代故事剧”。郭启宏以古代人物为主公的戏剧作品之所以能够取得很高成就，与他从理论高度破除了正统史剧观的教条，自由地借古人之名表达自己对人性、对时代的理解有很大关系。

中国话剧一向以其“战斗”传统为骄傲，殊不知，这一骄傲却是以“诗意”传统的缺失为代价的。根据“战斗”传统，中国话剧一向看高讽刺喜剧，而冷淡幽默喜剧，以至于当新政权建立以后，随着种种禁区的设立，讽刺喜剧越来越失去了讽刺的对象，喜剧在中国也就逐渐失去了存活之地。喜剧和悲剧，都是描写人性与人之存在的有限性；悲剧更感性地、忧伤地描写这一事实，喜剧则更理性地、谐谑地描写这一事实，因此，喜剧的创作与欣赏需要作者和观众具有更高精神自由的状态。上世纪 80 年代的“思想解放”运动，使人开始获得了精神的自由，但是，这个精神自由的高度还远远不够，因此，“新时期”的戏剧代表作品主要是悲剧。在这个背景之下，喜剧作家赵耀民和过士行的创作就显得特别可贵，因为他们的喜剧不是讽刺他人，而是调侃包括他们自己在内的生存与人性；他们所追求的不是“战斗”而是“诗意”。他们也许是中国剧坛最具荒诞感，也最接近西方现代主义戏剧的剧作家，在精神上似乎比他们的中国大陆当代同行更自由。

《知己》和《厕所》都有鲜明的、超越平庸的存在价值。

郭启宏学问好，又是一位在剧院就职几十年的老艺术家。他的《知己》一如他的大多数戏剧作品，既是才子之篇，也是能匠之作。才如咏骰咏壶，随手拈来，风物人情，涉笔成趣。匠如简练于事而铺张于情，意在剥现人心的煎熬，从节奏上看，几近炉火纯青；明珠之冷漠深算、安图之愚劣嚣张、顾贞观之深情与傲骨、吴兆骞之极狂与极谄，无

^① 郭启宏《传神史剧观》，《剧本》1988 年 1 月号。

不落笔见性。但是,如果这一切都不过是为了颂扬明君与美德,如果剧作家不能站在诗的高度看穿和表现我们人性与存在的悲剧性或喜剧性,那就仍然不能逃脱平庸。“知己”这个命题很是一个“陷阱”,如果郭启宏真是写了一个颂扬友谊、忠贞的故事,那将会是何等无趣!《金缕曲》是首抒情诗,如果仅仅敷演《金缕曲》的故事,在舞台上复制它的抒情意境,戏剧之必要与否,就很可疑了。非常不幸,本世纪中国大陆的戏剧“工程”多是这样的。幸而,郭启宏对他的时代认识非常清醒。这种清醒认识激发了他的使命感,他说:“我希望自己能够做到,不但从批判的表层而且从自省乃至忏悔的深层去开掘人性。我向来认为,戏剧是神圣的事业。纵观时下的创作,就文学品味而言,舞台上、屏幕上泛滥着无关痛痒的表面文章。我希望自己能够与平庸划清界限,能够像陀思妥耶夫斯基、向卡夫卡看齐,从污泥中拷问出洁白来。”^①《知己》把顾贞观《金缕曲》的一腔浪漫深情抛向人性的卑污与虚空,最终竟“一脚踩空”,变成了无处觅知己的悲剧。从雕虫匠意上说,这是意料之外、情理之中的神来之笔、大匠之笔。从美学上看,作者把一首颂扬道德的抒情诗变成了拷问人性的悲剧诗。最难得的是,作者让已经变为奴才的吴兆骞依稀记起为人的尊严,自掌嘴巴,忏悔道:“我不是人,我是畜牲”,“在宁古塔,埋汰呀!为多吃半碗高粱米粥,我可以告发同伙……”;而顾贞观也说道:“宁古塔是个摧毁志气的地方,是个剥夺廉耻的地方,宁古塔把人变成牛羊,变成鹰犬!如果你我都在宁古塔,谁能保证自己不是畜牲?”作者不把吴兆骞从狷介文士到鹰犬、奴才的堕落归结为个人的道德缺陷,他跨出道德的边界,直指人性,拷问出道德自身的困境和尴尬。《知己》的悲剧,是道德自身的悲剧,是人性的悲剧。只有自由的现代人,才能够察觉这悲剧,描写这悲剧,“中世纪”“礼”教的顺民只懂编造颂扬道德的“正能量”剧。

吴兆骞的堕落,史无记载,按当下常例吴家后人是可以给作者找点麻烦的,该剧如果发表在上世纪 80 年代或者之前,一定会有批评家指责作者违背“历史真实”。然而迄今《知己》似乎并未受到这样的批评,看来从 60 年代吴晗的《海瑞罢官》到 80 年代陈白尘《大风歌》的史剧观真的已经成为历史了。郭启宏的根据,不是历史,是当代生活和人性。他是亲身经历过从“反右”到“文革”等一系列对知识分子的政治迫害的老人,一定从他的经历中,甚至从他自己的心灵深处看到过太多的卑污,这是比历史记载中的偶然碎片更大的真实。去年以来南京大学创作排演的话剧《蒋公的面子》中的三个教授,1943 年狷介自高,不肯去吃蒋介石的饭,何等爱惜面子!到了 1967 年,互相揭发,没有“革命小将”看守,却战战兢兢,谁也不敢迈出“牛棚”小屋一步,与《知己》有异曲同工之妙。

毋庸讳言,《厕所》是对老舍《茶馆》的“戏仿”与“解构”。《茶馆》自始至终一个场

^① 郭启宏《关于〈边缘人〉和〈知己〉》,《郭启宏文集》戏剧编卷一,文化艺术出版社 2006 年版,第 447 页。

景:茶馆,《厕所》也是自始至终一个场景:厕所;《茶馆》说北京故事,《厕所》也说北京故事;《茶馆》自清朝末年到解放军入京前,跨时半个世纪,《厕所》自“文革”后期到上世纪末,跨时三十年;《茶馆》三幕,《厕所》也三幕;《茶馆》的茶馆在三幕戏中日渐衰败,《厕所》的厕所在三幕戏中,幕幕翻新,渐至豪华;《茶馆》在日常场景中描写人物,没有一个“整一的情节”,《厕所》亦然;《茶馆》以王利发为主,众多人物为辅,这些人物身份、个性明确,以时代变迁衬托他们的本性不变,《厕所》以史爷为主,其余亦然……《茶馆》抒情而严肃,其中对新政权的期盼已然实现,历来被看作一部正剧,《厕所》既是“戏仿”与“解构”,就必然是一出喜剧。

《茶馆》一向被当作 1949 年以来中国大陆话剧的第一经典。问题首先是,这样的“国家”经典允许不允许“戏仿”和“解构”? 其次才是,过士行的“戏仿”和“解构”是否成功?

我的导师董健教授说过一件事情:上世纪 80 年代他在俄罗斯访学,看到一场“恶搞”契诃夫《海鸥》的演出,很不以为然,和年轻戏剧家们讨论时,他摆出《真理报》的批评观点支持自己,俄罗斯的年轻人都笑了。现在,对莎士比亚、契诃夫等经典作品的“戏仿”与“解构”在世界各地已经司空见惯,所有这些“恶搞”如果不能实现自己的艺术价值,它伤害的只能是自己,而不会是经典本身,所有这些或多或少实现了艺术价值的演出,都是在经典与时代之间架起了沟通的桥梁,丰富了经典的含义与当代生命力。像海纳·穆勒的《哈姆雷特机器》、汤姆·斯托帕的《罗森克兰茨和吉尔德斯特恩已死》甚至自身就成了新的经典。因被“戏仿”和“解构”而动摇了经典价值的“经典”,肯定是伪经典。

《茶馆》是一部通过控诉旧中国来颂扬新政权的剧作,它根据阶级分析的方法把它的人物区分成了善恶两个阵营,黑白分明。《厕所》对《茶馆》的“解构”,除了在风格上变感伤为戏谑外,更重要的,是超越了道德与社会政治学的视野,进入到“人”的领域。过士行说:“我的作品是以悖论的眼光看待人的生存困境。……只有超越了是非、道德的纠缠,我们才能俯瞰生活,才能谈表现人的生存困境。……人的生存困境首先是人类全体的。……现代文明使世界充斥着人和人的排泄物,生理的、精神的、物理的、化学的、基因的、信息的,人的最大的困境就是人自身。”^①对《茶馆》来说,王利发们的困境是罪恶的制度造成的,而它已经走到末日,新制度即将诞生,或者说已经诞生,人们的困境将被终结;那些依附于罪恶制度、欺压人民的,如马五爷、刘麻子、黄胖子、宋恩子,都是恶人,那些在这个制度下受苦受难的,如王利发、常四爷、秦仲义,都是好人。在《厕所》里,佛爷之偷、胖子之俗、三丫之滑、英子之“娘”、张老之猥琐、靓靓之堕落,都不是从道德的立场为了讽刺、批判或者教育、矫正的目的来描写的。过士行描写的是

^① 过士行《我的戏剧观》,《四川戏剧》2005 年第 4 期。

人类这个物种的本来面貌,而不是描写它的残缺面貌。史爷在剧中痛苦地问道:“这世上还有我这样的人走的路吗?”他的这个困境,不是制度造成的,不是恶人造成的,而是人与生俱来、永久且无解的,所不同的,是他还有一点慧心意识到了,而佛爷、胖子、三丫、张老、靓靓全无这点慧根。这使人想到了契诃夫:契诃夫的戏剧也写他那个时代俄罗斯各色人等的无价值,然而他是优雅的,不似《厕所》这样不避粗俗,公然地让一众男女面朝观众“蹲坑”;他是忧郁的,相信这种“无价值”的生活在两百年后会得到改变,《厕所》却是冷酷的,根本不相信这种状况在过去或者未来会有不同;契诃夫真实地描写了生活的细节却直抵人物心灵,《厕所》是闹剧式的,虽然不乏机智。

五

如果说《天朝上邦》、《马蹄声碎》、《神荼郁垒》、《知己》、《厕所》都试图表达作者内心对历史、对人生思考的焦虑,邹静之的《莲花》和刘恒的《窝头会馆》则更纯粹地实现了作者征服剧场的艺术野心。本世纪迄今为止,中国大陆戏剧作家这种以艺术征服剧场的野心是很受挫折的。例如山西的话剧《立秋》,前四分之三很好地描写了外国资本对民族资本的压迫、封建礼教对青年的压迫、主人公性格缺陷对事业的阻碍,眼看着戏动人心魄地奔着悲剧高潮去了,但是出资方要的是一个“歌颂晋商精神”的正剧,一切戏剧的规则和技巧在这个政治宣传任务面前都是卑微而不足道的。结果是如有神助,戏剧主人公的母亲出手瞬间化解了悲剧,并且就在这一刻高尚的老妇人辞世而去,颂乐响起,圣光笼罩,秋叶飘落,时代的悲剧、民族的悲剧、性格的悲剧统统被颂扬晋商“诚信”的人造“正剧”终止了,取代了。这种戏剧艺术屈从政治和道德宣传的恶例,二十年来比比皆是,《立秋》成了当代中国获得荣誉和资助最多的剧目之一。新世纪以来,能够坚持艺术野心,富有艺术才华,凭借戏剧自身的艺术征服剧场的剧作家几如凤毛麟角。《莲花》和《窝头会馆》殊为难得。

邹静之是位大作家,他写诗,写小说,写电影和电视剧,写歌剧,也写话剧。他的话剧《我爱桃花》是本世纪被全国各地专业或业余剧团排演最多的作品之一。他的《莲花》,就(契诃夫以前)话剧写作技术的应用而言,在我看来,近乎炉火纯青。

话剧是西方戏剧 Drama 在中国的本土化。Drama 一词并无“说话”的意思,所以译作“话剧”,是为了与中国的本土戏剧“戏曲”相区别。Drama 的初意,与“动作”相关,作为西方主流戏剧的这个名称,它强调的是情节。但是,自契诃夫始,以情节艺术为核心的古老的西方戏剧 Drama 一直处在被消解的过程中,西方古典戏剧被消解和变形后的这种新戏剧文体,又被称为 Postdramatic Theatre(后戏剧剧场),其特征首先是情节的弱化,然后是文学整体的稀释乃至消失。邹静之的《我爱桃花》,从文体上看,已经属于契诃夫以后的类型:它的情节是含混和不那么重要的;但他的《莲花》却属于

契诃夫之前的经典 Drama 文体,其中情节艺术是首要的。对于这种以情节为核心的戏剧,判断其情节艺术的高下,不是看它的情节何等复杂,而是看它的情节张力有多大:经典 Drama 都要“颠覆”一个既有的“存在”,或者说,都要实现一个“目标”,这个既有的“存在”越难以“颠覆”,这个“目标”越难以实现,“颠覆”与“实现”的过程所造成的张力就越大,作品的艺术成就也越大;前提是这个“颠覆”与“实现”必须是令人信服的,“颠覆”与“实现”的过程越是流畅而不勉强,越是沒有自然逻辑尤其是人性逻辑的裂缝与疤痕,其成就就越高。例如莎士比亚的《奥赛罗》,一对如此恩爱的夫妻,在不到一个星期的时间里,夫妻关系出了问题,丈夫把妻子杀了。在这个戏里,出场时奥赛罗夫妻越恩爱,“颠覆”恩爱和“实现”杀妻过程的每一个心理动机越是令人信服,情节艺术的成就就越高。《莲花》正是如此,前后四十天时间,一对原本如胶似漆的夫妻,妻子枪杀了丈夫,自己也饮弹身亡。莲花并不是像奥赛罗那样的伟大人物,天和也并不像苔丝德蒙娜那样美好而无辜,四十天的时间足够一对平庸的夫妻反目为仇了。该剧这个“命题”的难度并不是很大,难得的是作者把这个从恩爱到枪杀的过程写得如此令人信服,如果可以用手抚摸这个过程,一条裂缝、一个疤痕也不会感觉到。做到这一点,一部情节剧大概可以算不错了。而邹静之的成就远不止于此。

为了完成上述的“颠覆”,实现情节“目标”,从古希腊戏剧家起,西方古典戏剧就发明了一套方法,叫“发现和突转”:在故事“前史”里,把“颠覆”的动力因子早早埋伏好,然后剧作家要做的就是自然而然地“发现”前因。例如,俄狄浦斯王一旦“发现”他很多年前杀死的老人是自己的父亲,而他的妻子正是他的母亲,他生活和心灵的被“颠覆”就是毫无困难的了。曹禺在《雷雨》中学习了这套技术,让周萍和四凤“发现”他们原来是同母的兄妹,接下来,就是他们的自杀。后来曹禺对这种技术很反感,他觉得太做作,太虚假,太“像戏”了。《奥赛罗》的伟大之一,就在于莎士比亚完全不需要这套技术,他仅仅靠人物心灵的描写,就令人信服地完成了戏剧主人公从最幸福到最绝望的过程。邹静之的《莲花》也是这样,剧情如此单纯,人物的动机是情节发展的唯一动力,完全不用添加外力。

亚里士多德讨论过戏剧里情节和性格孰先孰后的问题。他认为,情节先于性格,首先要有合格的情节,才能成为戏,但只有写出了人物性格,才是好戏。黑格尔运用辩证法,把这个问题说得更透。他认为,人的存在不能全部成为戏剧的描写内容,只有出自内心冲动,被自我的激情照亮的行动才是戏剧的;人的情感活动也不能全部成为戏剧的描写内容,只有激情燃烧,强烈到外化为行动的心灵才是戏剧的。也就是说,在戏剧里,人物行动就是人物心情,人物心情就是人物行动,情节就是性格,性格就是情节,犹如一枚硬币的两面。《莲花》就是这样。当故事发生起来以后,情节进展的唯一动力是天和和莲花夫妇的欲望消涨,是他们的性格发展:天和从固守穷困、怯懦无能到恋富拒贫,辜负发妻;莲花是一个情感极丰富的女子,她是那样深情地疼爱和依恋天和,是

她把天和推出去捞钱,当她感到因此有可能失去爱人的时候,她改变主意,为守住天和,断然选择退回到贫穷日子里去,但是,天和已经退不回来了。正是在情节毫无人为外加的“偶然性”(俗话所说的“无巧不成书”),如此纯粹地由人物欲望、人物性格所构成这个意义上,我说《莲花》是“炉火纯青”的。泥沙俱下有泥沙俱下的意境,炉火纯青有炉火纯青的意境。事实上,在大多数情况下,莎士比亚是泥沙俱下的,而《莲花》属于炉火纯青这一类。

《莲花》的情节好,是因为情节的动力百分之百地来自人物的内心欲望及其变化,而不依赖外来巧合因素,这样一来,作者必须首先写好人物。人物是引擎,激情是燃料:引擎不好,车焉能好?主人公既要充满激情,又要难以预料,而激情也好,变化也好,都必须根植于生活和人性,真实可信。要做到这一点,就不是匠艺范围内的事情了,作者必须有阅历和智慧深谙世故,洞穿人性。《莲花》给人的印象,邹静之正是这样的写家。这部戏里,不单莲花和天和有真实可信的性格,配角洪爷和生子也都不是情节意义上消极的道具,而有鲜明、确定的性格。就连喜珠子,当她表达了要嫁天和的欲望的时候,这个次要配角也获得了主动行动的身份,从而获得了独立的“人”的意义。对莲花性格的描写,剧中有本来并非必须,但效果却非常重要的一笔:在她初托洪爷卖货的时候,出现过一个买主,以一所正房七间、厢房六间的宅院作押金谈这笔买卖,这样的天价着实让她“愣着”了,但迅即激起她更大的贪心。生子说:“莲花你可不能太贪了,钱多了你命里压不住,利要是太大了什么妖魔鬼怪就都出来了……”此刻莲花硬是听不进去。这样一来,作者出色地在她的性格旋律中加入了一支复调,她在这场悲剧中也不再是无辜的了。亚里士多德总结古希腊悲剧,认为悲剧主人公多犯过错,对他们自己的悲剧结局都要担一点责;莎士比亚戏剧并不与古希腊戏剧同源,而他的悲剧也与古希腊悲剧一样,主人公都不是无辜的。这一点对于戏剧人物能否成为一个性格人物非常重要!发人深思、回味无穷的悲剧都会在其悲剧成因中引入性格因素,这样的悲剧是人性与命运盘旋的结果,而那些主人公全然无辜的英雄悲剧,都是浅薄和寡淡的。

《莲花》所采用的 Drama 文体已经是一种十分古老的戏剧文体了,从古希腊戏剧诗人到莎士比亚、法国古典主义、浪漫主义和佳构剧,到易卜生,其间出过无数的情节佳作,尤其是,这种情节样式在最近一百多年里,也是电影剧情片和电视剧的主流样式,可以说,当代戏剧观众早已是被影视剧训练出来的情节解读高手。对于这些高手们来说,当年《雷雨》里那些惊心动魄的悬念已经很难在剧场形成期待。因此,所有仍然敢于在剧场采用这种古老戏剧样式的剧作家必须在叙事上创造新的花样。这就是《莲花》为什么要采用倒叙的方式:第一幕演出悲剧的结局,而最后一幕演出故事的开端,中间三幕的时间也是从结局向开端依次倒退。所有情节剧的解读都是一场智力游戏,这种倒叙增加了游戏的难度和趣味。不仅如此,它也有效地增加了这个悲剧故事

的叙事悬念。邹静之是一个诗人,他深知诗意营造的必要和机巧。当观众知道了这对夫妇以越来越快的节奏陷入窘境,直至凶死后,故事来到开局的剧终处,那样的深情!那样的爱恋!那样的宁静!他们走出剧场的时候是不能不扼腕叹息的。

《窝头会馆》和《莲花》均由北京人艺演出,但这两部戏有一个非常重要的区别:《莲花》是邹静之的个人创作,而《窝头会馆》是北京人艺为制作“建国 60 周年献礼剧”特邀小说家和影视剧作家刘恒撰写的。《窝头会馆》的这个起源和《茶馆》相一致,老舍的《茶馆》也是北京人艺为“建国 10 周年”而定制的。一切定制的“献礼剧”都是违背艺术本性,先天不足的。这些年,多少纪念某市解放周年的制作像花炮一样,响声过后,只剩下一片垃圾,而且哑炮的比例还非常之高。只有极少过人的艺术家能够凭借个人的才华,弥补这类机构定制作品的先天不足。《茶馆》靠的是老舍、焦菊隐、于是之三位大家的极佳合作,《窝头会馆》靠的是刘恒对这类定制作品局限的清醒认知,他自觉地用他的才华避开了命题本身的陷阱,把作品拉回到艺术本位。同为编剧的邹静之对这一点看得最清楚,他称该剧“没有是非,没有偏向,完全客观地再现当时的历史,不站在任何一方的立场上”^①。刘恒是怎样做到这一点的呢?说来也简单:他写“人”,而不试图写承载真理的“历史”。许多评论家都谈《窝头会馆》和《茶馆》的继承关系,但大家没有注意到《茶馆》从清末写到解放军入城前夕和《窝头会馆》只写解放军逼降傅作义最后半年这种跨时长短区别的意义。老舍试图写出“历史”及其必然的走向,跨时五十年是他的命题所要求的,刘恒是用新旧政权更迭之战所造成的极限苦难拷问“人性”,他要的是全民陷入极度苦难的这一刻。《茶馆》之成为经典,主要是由于焦菊隐和于是之的贡献而成为一个剧场艺术的经典,它并不是一个文学的经典。童道明先生说:“《茶馆》与其他的经典不同,比如与曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》、《原野》不同,曹禺的戏剧经典可以在任何一家剧院顺利演出,但《茶馆》除了北京人艺之外,迄今还未见到另一家剧院把它搬上舞台,即使将来有其他的剧院能鼓起勇气把它推出来,恐怕也很难取得它在北京人艺舞台上取得那样的成功。”^②童先生还应该说,“除了焦菊隐和于是之,《茶馆》也很难‘取得那样的成功’。”这恰恰证明,《茶馆》不是一个文学意义上的经典,没有哪一部文学意义上的戏剧经典是不能供不同时代的不同艺术家再阐释的。《茶馆》之经典,就像梅兰芳之经典一样,它是离不开于是之的。《窝头会馆》不一定成为经典,但它肯定不必然地属于何冰这一代演员,甚至也不必然地仅仅属于北京人艺。《窝头会馆》坚持戏剧艺术的本性,写“人”,也写“戏”,人性的煎熬和戏剧的悬念给它提供了充足的审美资源,使它可能在即使没有于是之那一辈天才演员加入时,仍然

^① 《邹静之:〈窝头会馆〉无疑是个大号的金窝头》,新浪网《北京人艺院刊〈窝头会馆〉专刊专题》。网址:
<http://ent.sina.com.cn/j/2009-11-26/ba2785216.shtml>

^② 《童道明:〈窝头会馆〉——〈茶馆〉的回声》,新浪网《北京人艺院刊〈窝头会馆〉专刊专题》。网址:
<http://ent.sina.com.cn/j/2009-12-10/21042806194.shtml>

被专家认为：“我们现在终于可以说：北京人艺在《茶馆》问世半个世纪之后终于有了一出可以与《茶馆》相提并论的新戏了。”^①

《窝头会馆》和《茶馆》的相似之处是：它们都没有一条整一的情节，只是描写了三天的琐事。这种戏剧的结构样式，来自契诃夫。但是中国剧作家往往知道学习契诃夫取消整一的情节，却无法学习契诃夫在取消了情节之后仍然使他的人物保持着古希腊悲剧或者莎士比亚悲剧中人物那样强烈的激情，例如特里波列夫，例如万尼亚舅舅，例如普洛佐洛夫家三姐妹。《窝头会馆》的主人公苑国钟却是始终被越来越深重的绝望之情煎熬着的，虽然作者酿造这激情时主要还是采用了传统情节剧的方式，而不是采用契诃夫的方式。

很多年前，有一组名为《收租院》的雕塑，“再现”了四川大地主刘文彩家收租院内的人物和事件，《茶馆》就像这组雕塑，不过它比《收租院》多出了“时间”之维，是一种“四维”的展览。王利发是这“四维”展览中一个“存在”。Drama 性质的戏剧人物需要超越“存在”，他/她必须更“积极”，他/她的“内心情欲”^②比他/她的“存在”本身更重要。契诃夫消解传统的情节艺术，创造了划时代的新方法来实现这一点；刘恒则回归传统话剧，采用传统情节剧的方法实现了这一点；老舍却在《茶馆》里放弃了这一点，他让于是之去把王利发做成一个 Theatre 性质的戏剧经典。我们每一个读完《窝头会馆》剧本，或者看完剧场演出的人，都可以试试探问自己的内心：是苑国钟的历史逼真性打动了我们，还是他爱子之情里的绝望和委屈打动了我们？

《窝头会馆》的核心内容，是一个父亲眼看儿子身患绝症，而自己却无能为力的绝望。衡量这个戏成功与否的刻度，就是看它把这绝望做到何等烈度。刘恒首先设置了这对父子非同一般的“相依为命”：父亲入狱，母亲逃难，途中遭遇大雨，产下孩子后死去；孩子得了“童子痨”，多少街坊劝说父亲放弃，父亲大雪天抱着孩子四处求医，自己冻得“冰葫芦”似的……然后是内战高潮，民不聊生，父亲几乎断了一切收入，他把煤留给儿子，自己靠在别人家灶壁上取暖；买不起药，放自己的血入偏方；中弹身亡前，还惦记着让人拿馒头蘸自己的热血给儿子治病……最重要的，是他所受的委屈：这个儿子，误会父亲出卖了革命党，得了反动派的赏钱，他鄙视和厌恶自己的父亲，根本不理睬他，情急之下甚至失手抽了父亲耳光；父亲那样珍惜他的生命，他自己却毫不痛惜地拿来献给革命党……直到最后，真相大白，误会消除，父子相拥，父亲奄奄一息地请求儿子给爸爸吹段儿口琴，说“我断着你妈能听见……我想她了……”这时候，剧场里能扛着不落泪的人，一定很少很少。

^① 《童道明：〈窝头会馆〉——〈茶馆〉的回声》，新浪网《北京人艺院刊〈窝头会馆〉专刊专题》。网址：<http://ent.sina.com.cn/j/2009-12-10/21042806194.shtml>

^② 朱光潜所译黑格尔的概念。黑格尔说：“戏剧的主要因素不是实际行动而是内心情欲的展现。”（《美学》第三卷下册，商务印书馆 1981 年版，第 253 页）

剧中被炙烤着人性的，并不止这对父子。《窝头会馆》是一道丰盛的大宴，“主菜”之外，还有田翠兰与苑国钟私情的困窘，周玉浦、金穆蓉夫妇护犊的惊恐，古月宗念念不忘的谜，甚至小达子对周子萍的痴恋……

刘恒虽然是第一次写话剧，但他却是一个在舞台上制造高潮情境的行家里手。扮演苑江森的演员一定深有体会，他打在“父亲”脸上的那一巴掌，是很不容易出手的，需要剧本提供足够的情感根据和动机。田翠兰和苑国钟私情败露，田翠兰无地自容，苑国钟向小斗子痛陈他丈母娘的“仁义”，说“就算我这院子烂透了，你丈母娘她没烂”，翠兰躲进屋子里哀哀痛哭，那一场景也催人泪下，堪称一个小高潮。最后，从小达子上场发现传单，到他从容摆出高跟鞋，仓惶拾起手枪，不知所措地先后指向他爹、指向苑国钟、指向苑江森、指向古月宗，精神越来越崩溃，终于击中苑国钟，即使到了这时，故事还在延宕着：苑国钟悠悠地说笑，“瞧瞧！他没打着！你们说寸不寸……”然后才是“惨笑着渐渐倒下去”……戏剧高潮的技巧，就是延宕的技巧，就是在延宕中撕裂人心，煎熬人的灵魂，从而创造和激活剧场审美资源的技巧。

《窝头会馆》看似描写日常生活，却藏着一条贯穿始终的悬念，就是古月宗念念不忘的“苑大头”为什么能一夜暴富，买下了他的房子。这个悬念，涉及苑家父子间的误会及其化解。可惜这个悬念在揭底的时候太过人为和生硬了些。

《窝头会馆》与《茶馆》的相通之处是它们都使用了北京方言。但是，在主题上，《窝头会馆》是写“人”，而不是写“历史”；在结构上，它并不是像《茶馆》那样的“反情节”、“展览式”，而是成功地更多采用了情节核心的传统话剧(Drama)方法。

六

戏曲是中国本土戏剧的统称。戏曲在其古典阶段，代表人物是关汉卿、马致远、郑光祖、白朴、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任、李渔这些文人学士。那时候，它一方面同于欧洲的戏剧 Drama 文体，属于一种文学的戏剧，一方面，也与 Drama 的情节艺术本质相区别，主要是一种语言的艺术，即抒情诗写作的艺术。王国维称“元剧关目之拙，固不待言”，“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。”^①明清传奇虽然有了对情节艺术(关目)的自觉追求，但它的演出，主要是折子戏的方式，这种折子戏和元杂剧一样立足于“意境”的创造，在大多数情况下不在乎情节的完整与否。它的情节艺术主要是诉诸案头，而不是诉诸剧场的。戏曲到了近代，代表人物变成了程长庚、谭鑫培、梅兰芳这些表演艺术家，吴梅先生说，此

^① 王国维《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 85 页。

时的戏曲“益无与文学之事欤”^①。随着 1908 年第一座现代剧场“新舞台”在上海的建成,和辛亥革命前后,尤其是“五四”新文化运动时期,西方现代文明思潮涌入,随着资本(主要是在上海)对戏曲剧场的介入和戏曲行业在早期的现代都市实现“自律”,齐如山、罗瘿公、陈墨香、翁偶虹等文人作为戏子名角的“幕僚”进入新剧目的创作,戏曲开始了它现代新文体的孕育过程。上世纪 50 年代以来政府对于戏曲剧团、戏曲演出和剧目生产的全面控制与干涉,推动了“现代戏曲”文体的确立,也阻碍了它的健康发展。1949 年以后在中国大陆新创的戏曲作品,绝大多数采用在一个演出晚会的时间内演完一个完整情节的样式,即使有的戏曲小戏可在一晚会上演两三个,也因其完整的情节而不同于传统的折子戏。这种戏曲新文体的作品,虽然也被称为“京剧”、“川剧”、“豫剧”……但它们与传统京剧、川剧、豫剧差别的意义,要远远大于它们之间“剧种”差别的意义。也就是说,实际上,例如现代京剧《曹操与杨修》与传统京剧《霸王别姬》已经不属同一文体,而它与现代川剧《巴山秀才》才属同一文体。2004 年,我在《戏剧艺术》杂志撰文,把这种中国本土戏剧的现代文体称为“现代戏曲”。这种文体是中国戏曲在短暂地脱离文学以后,与文学的再一次拥抱,但是,这一次它所拥抱的不再是中国古典文学,而是“五四”以后的新文学;不再是古典诗歌,而是现代的戏剧情节艺术。晋剧《傅山进京》、京剧《成败萧何》、越剧《春琴传》都是这样的现代戏曲。

现代戏曲创作的黄金时代,是上世纪“思想解放”的 80 年代。现代京剧悲剧《曹操与杨修》迄今仍然是现代戏曲的巅峰之作,现代莆仙戏喜剧《春草闯堂》和现代京剧喜剧《徐九经升官记》也是本世纪戏曲新作未尝企及的杰作。上世纪 90 年代的京剧《骆驼祥子》、梨园戏《董生与李氏》这等佳作,本世纪也未曾出现。本世纪迄今,仍然是戏曲创作的平庸岁月。究其原因,就是除了浙江“小百花”等少数几个剧团,面向广大市民的现代戏曲演出市场完全没有建立,几乎每一部我们看得见的戏曲新作,都是为了争取那么几个人的投票获奖而投资制作的。

郑怀兴上世纪 80 年代与郭启宏、魏明伦并称戏曲创作的“三驾马车”,他也是那个年代里在剧坛非常耀眼的福建“武夷剧社”最重要的代表作家。郑怀兴的成名作,是他的历史题材悲剧《新亭泪》。该剧描写晋元帝司马睿猜忌丞相王导,重用刘隗,导致王导堂兄王敦借口“清君侧”引兵犯京。兵未至,王导惧祸,率妻儿老小长跪宫门外乞求宽宥,朝廷百官视而不见,吏部周顗(伯仁)与王导至交,醉骂王,入宫后,却为其解脱,以一家性命相保。王敦入京,周顗冒死替晋元帝承担了放走刘隗的责任。王敦派人询问王导可杀周顗否,王导心存怨忿,三问而不置一辞,周顗终被杀。后王导得知真相,深悔不已。郑怀兴说:“十年浩劫刚过去,社会急切盼望安定,我就写出来王敦之乱引

^① 吴梅《中国戏曲概论》,《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社 1983 年版,第 166 页。

起周伯仁悲剧命运的《新亭泪》，带有‘文化大革命’反思的浓厚色彩。”^①《傅山进京》不再是一个悲剧。康熙要收伏天下士子，大儒傅山至死不肯降清，被逼入京后为避行臣子礼，称病不入宫，与康熙斗了三个回合：第一次康熙借祖母病请傅山入宫会诊，傅山依发遥症，赢了一招；第二次，康熙安排殿试，傅山继续称病，皇帝再让一招；第三次，康熙免了傅山的考试，直接封官授职，命人抬傅山上殿谢恩，傅山“又哭又闹，寻死觅活”，康熙又让一步，允其“午门前伏阙谢恩”，傅山仍然“强按牛头不喝水”，“两个年轻官员猛然架起傅山，强制他下跪”，“傅山跌倒在地”，康熙睁一只眼闭一只眼，顺水推舟，赐他一个“福”字，放他回家。清皇“投之以桃”，大儒也“报之以李”，品赞康熙“书已近正脉，渐臻佳境”。眼看一步步进逼，剑拔弩张的悲剧，终于被君仁儒义的煦风吹去，在“和而不同养正气”的颂歌中谢幕。演出中，底幕现出了八个大字“文景盛世，肇始于兹”。和当年“反思”“文革”的积极“入世”姿态一样，作者颂扬“和谐”盛世的姿态也是非常“入世”的，但《新亭泪》的悲剧被《傅山进京》的正剧所取代，既光彩照人又深邃幽暗的复杂人性，被单纯无瑕的道德形象所取代。一方面，写悲剧还是写正剧，写人性还是写道德，这是每一个剧作家的自由，有其偶然性；但是另一方面，郑怀兴的这个“偶然”恰好与尚长荣从《曹操与杨修》到《贞观盛事》、《廉吏于成龙》的转向完全同步，也与本世纪迄今整个戏曲创作的放弃悲剧、只写正剧同步。戏曲是方言的艺术，郑怀兴是福建人，一般说起来，他不会为一个太原的晋剧团去写作一个太原的历史人物，本世纪以来戏剧创作的正剧化倾向归根到底来源于戏剧作品的命题写作。《傅山进京》堪称这类命题写作戏曲作品的佼佼者。

写作《新亭泪》时，郑怀兴初出茅庐，只知叙事，于情节艺术的繁简与节奏未深通；《傅山进京》已是老手匠意，他抓住傅山与康熙的精神角力，叙事极简而“山中论字”和“午门伏阙”两场铺张有致，通篇从容不迫，节奏极妥。可能莆仙戏古，唱腔不忌长短句，作者又是用母语方言写作，且那时候的作者浇自己心中块垒，多少激情！有曲唱道：

望长江无语东流去，
当年事回首总难堪。
八王作乱风云惨，
五马渡江夕阳残。
登高眺故国，
关塞何渺漫。
至今国耻谁记得，
新亭忆旧泪阑干。

^① 郑怀兴《关于历史剧创作》，《剧本》2000年4月号。

晋剧板腔，又非母语，年轻时忧国“反思”的激情想来也淡了，唱辞作不得诗看。《曹操与杨修》上演三十周年之际，作者陈亚先喟然叹道：“我现在成了替人家装酒的瓶子。待七十岁后，一定要为自己写作！”不知怀兴有此一叹否？

现代京剧《成败萧何》是本世纪戏曲创作中少有的悲剧作品。作者李莉，从军十年，自学成才，以“小女子”作此阳刚大曲，殊为难得。和《傅山进京》一样，《成败萧何》深谙戏曲之道，事简戏密，有酣畅淋漓之章，无拖泥带水之笔。《成败萧何》与《曹操与杨修》、《贞观盛事》、《廉吏于成龙》同出于上海京剧院，而《成败萧何》显然有意追随《曹操与杨修》，不屑于重复《贞》、《廉》二剧，创作者的艺术眼光是高的。但与《曹操与杨修》相较，《成败萧何》还是稍逊一筹。此一“逊”并非技巧，而在主题和美学意境。《曹》剧作者陈亚先说：“我力图写出曹操和杨修这两个主人公的伟大和卑微。”^①看来这一点是当时剧组的共识，尚长荣也说，他要塑造一个“为人性的卑微所深深束缚、缠绕着的历史伟人形象”^②。曹操在剧中，是一个既“伟大”又“卑微”的辩证的形象，是一个其“伟大”逐渐被“卑微”吞没的发展着的形象。“治国安邦的远大抱负，运筹帷幄的雄才大略和求贤若渴的政治胸襟是他伟大的一面，唯我独尊、嫉贤妒能、滥杀无辜是他卑微的一面。在他与杨修的冲突历程中，他的伟大与卑微不断地互相否定着，一杀孔融岱，二杀倩娘，三杀杨修，卑微在这场冲突中终于彻底占据了上风，完成了人性价值毁灭的悲剧。”^③但是，在《成败萧何》中，戏剧主人公始终是高尚的和一成不变的：他深惜韩信，而他这爱惜的基础是为黎民社稷的公心。“成亦萧何，败亦萧何”的古话，本来蕴藏了多少人性诡谲、世事诡谲的感叹，看古希腊人和莎士比亚就知道：人性和世事的诡谲才是戏剧的魅力所在。《成败萧何》却给这句古话做了一个非常善良也非常单纯的注释。古典戏曲是“礼教”社会的艺术，现代戏曲是个人主义时代的艺术，前者不逾道德规范，后者探勘人性的奥秘与边界。醉心于“现代化”的物质包装却徘徊在“现代化”的门槛前不思进取，是当代戏曲创作的现状。

曹路生曾留学美国数年学戏，师从先锋戏剧大师理查·谢克纳，翻译了他的《环境戏剧》一书，是国内他这个年纪中少有的具有世界视野的戏剧作家。他为自己写作，例如小剧场戏剧《谁杀死了国王》、《禅师与营妓》，“玩”得酣畅淋漓；他也为社会写作，例如话剧《93年》、《孙中山》，为人道主义和民主主义大声呐喊；他还为上海的戏剧票房写作，例如越剧《玉卿嫂》、方言话剧《永远的尹雪艳》，不避市井，放得下身段。《春琴传》改编自上世纪初日本小说《春琴抄》，由“小百花”越剧团演出，郭小男导演。“小百花”或许不一定是当今中国“票房化”程度最高的戏曲剧团，但肯定是当今中国最具探索精神的戏曲剧团。《春琴传》剧本所提供的异域气质，它的人性描写的极端化，它的

^① 陈亚先《莫愁前路无知己——〈曹操与杨修〉创作札记》，《解放日报》1989年1月26日。

^② 尚长荣《一个演员的思索》，《光明日报》1995年12月12日。

^③ 吕效平《再论“现代戏曲”》，《戏剧艺术》2005年第1期。

情节极淡、意境极静与人物内心异常热烈的反差,都会使它在呈现于剧场时,成为一出非常独特的越剧作品。这出戏只有两个人物,春琴和佐助,父母、女仆、恶少不过道具;春琴至“虐”,甚至对遗弃骨肉不现丝毫眷念;佐助至“诚”,甘心为奴,不惜刺瞎双目,溺守二人世界。“虐”者非关善恶,美有残酷的权利;“诚”者非关“信义”,只为人美艺美。用残疾来解释施虐,其实是无力和多余的。

回顾本世纪头十年的戏剧文学,最大的遗憾是我们的戏剧太老气横秋了,年轻的剧作家呢?他们在哪儿?令人欣慰的是,本世纪第二个十年,中国戏剧终于重现了青春的曙光,出现了80后甚至90后的值得关注的作者。我相信戏剧一定会回到他们的手中!

试论“叙述体戏剧”多样化的戏剧风格形态

中央戏剧学院 夏 波

摘要：“叙述体戏剧”是德国著名戏剧家布莱希特提出的一个具有重要影响力 的现代戏剧理论及创作概念，其美学原则主要有：鲜明的戏剧主体意识和哲理意识、矛盾 对立的戏剧结构原则、“入乎其中出乎其外”的戏剧审美体验等。这些美学原则在现 当代戏剧创作中会呈现出多样化的风格形态，主要有：寓言剧、戏中戏、怪诞与荒诞、风格 化、互文与拼贴、“叙述体戏剧”与“戏剧体戏剧”共融一体等。

关键词：叙述体戏剧 美学原则 “陌生化”效果 风格形态

众所周知，“叙述体戏剧”是德国著名戏剧家布莱希特提出的一个具有重要影响力 的现代戏剧理论及创作概念，其来源有德国的表现主义戏剧、马克思主义辩证唯物史 观、皮斯卡托的“政治戏剧”等，此外，还受到了古希腊戏剧、德国古典文化传统和东方 墨子思想与中国戏曲等方面的影响。而总结其“叙述体戏剧”的美学原则，核心是：用 唯物辩证法原则，在超越事物本身的更广更高的视角上，积极主动地运用矛盾对立原 则，全面、辩证、深入地认识与组织戏剧事件和表现戏剧人物，包括与观众既定的审美 接受习惯对立，逆向而动，产生“陌生化”效果，使观众惊讶新奇，从而激发观众主动地 在多立场的戏剧呈现中去重新感受、辨识、选择、把握事物的本质及发展趋向，既获得 “入乎其中出乎其外”的审美体验，又能积极影响其价值观并热情投身于生活实践。^①

由于戏剧艺术家们创作环境的不同和个人美学理念的喜好侧重不同，在创作中对 “叙述体戏剧”的美学原则的运用会各有不同，使得戏剧创作呈现出多样化的戏剧风格 形态。也有许多戏剧艺术家，在创作时未必就有或未必自觉应用这样的“叙述体戏剧” 美学观念，但其创作的戏剧作品，却或多或少地呈现出这样的美学效果，其原因是这些 作品里面内含着“叙述体戏剧”美学原则，是“叙述体戏剧”的不同风格形态表现，这也 值得我们去关注研究。这样做，并非勉强划队，而是要从中发现世界戏剧发展的趋势， 并探讨“叙述体戏剧”在这个趋势中的作用，以及认识更广更多的创作方法，积极丰富 发展“叙述体戏剧”创作。

^① 参见夏波《试论“叙述体戏剧”及其戏剧审美构成原则》，《戏剧》2014年第1期。

1. 寓言剧

寓言剧是布莱希特很喜欢的一种戏剧创作形态,有时他也常把他的许多剧作称为寓言剧,如《四川好人》、《高加索灰阑记》等。为什么布莱希特这样说呢?这是因为在寓言这种文体中包含着“叙述体戏剧”的原则基因。

作为一种文学体裁,寓言多用借喻手法,使富有教育意义的主题或深刻的人生哲理在简单的故事中体现。这种事物哲理的形象比喻化和教育意义的鲜明功能性,是非常符合布莱希特“叙述体戏剧”创作主旨要求的。而另一方面,从寓言内在结构上来讲,更符合“叙述体戏剧”的“陌生化”要求。根据现代文学批评研究,寓言具有讽寓性的结构(在希腊语里,寓言与讽寓是一个词 Allegory),是指在故事表面意义之外,还有另一层含意,且后者才是故事的真实指向。在汉语里,这才体现出所谓“寓”的含义。这也就是说,在寓言中具有双重结构和意义,其间关系具有明显差异,正是这种差异,启发人们在比较中主动领会故事表层下面所包含的哲理。因此可以说,寓言本身最具有经典的“陌生化”效果,是存在了千年的经典“叙述性”艺术作品。这也难怪布莱希特那样喜欢寓言了。

关于寓言或讽寓与比喻的区别,张隆溪先生曾作过很好的比较,值得借鉴。他说:“讽寓就是在能指和所指之间有明显差异的作品,包括文学作品和造型艺术作品,这类作品在其直接和表面意义之外还有另一层比喻的意义。当然,比喻这种修辞手法也在字面之外还有另一层意义,但一般说来,比喻是局部的,往往限于一个意象,以一句话或几句话为范围,而讽寓却往往以全部作品为范围,所以讽寓的另一个定义是范围扩大的、持久的比喻。”^①布莱希特的“叙述体戏剧”讲求的正是从作品全部范围上具有这种双重意义结构的差异性,而不是局部的或部分的。

关于寓言意义的多重性,与布莱希特同时的本雅明也曾在《德国悲剧的起源》中深入探讨过。^②这也许对布莱希特有影响,并说明布莱希特是在用“叙述体戏剧”的思维来自觉吸收运用寓言这种文学体裁于戏剧创作之中。如《四川好人》就是完全典型的寓言剧,布莱希特托神仙之口,在他从未到过的东方之地四川,讲述了沈黛白天做好人晚上变坏人的故事。这在现实中实际上是不可能发生的,离现实很远,但却包含着做好人还是坏人不是个人本身能够决定的现实社会人生哲理,探讨了一个人们如何生存如何行为的极为现实的问题。故事表面意义与内在哲理以及沈黛好坏行为的选择与对比,还有故事发生讲述的“历史化”,不时阻断着观众与人物和情节发展的情感共鸣,

^① 张隆溪《讽寓》,《西方文论关键词》,外语教学与研究出版社 2006 年版,第 126 页。

^② 参见陈世雄《本雅明美学与布莱希特戏剧》,《文艺理论与批评》1992 年第 2 期。

但却引发观众对内在哲理的积极思考，并结合自己的人生体验去感受、感悟现实中活生生的社会人生道理。

2. 戏中戏

“戏中戏”是一种常见的戏剧结构方式，主要是指在一部戏剧中包含着另外一个戏剧故事，或者是剧中人物在演出另一出戏等。这在传统戏剧中可以找到很多例子，如莎士比亚的《哈姆雷特》、《仲夏夜之梦》，田汉的《关汉卿》等。在这种戏剧中“戏中戏”存在两种故事结构，即戏剧主体结构和这种故事结构中所包含的另一出戏的结构，后一种结构基本上是戏剧主体结构派生的产物，或是主体戏剧中人物的职业使然，所演的戏是其戏剧行为的一部分，或是主体戏剧中人物的作品等。因此，两种戏剧结构的关系主要是“戏中戏”为主体戏剧结构服务，如《哈姆雷特》中戏班的演出是为了印证克劳狄斯就是刺杀老哈姆雷特的凶手，从而推动哈姆雷特的下一步行动；再如《关汉卿》中《窦娥冤》的演出，是为了突出表现关汉卿为民请命、为公不屈的高尚精神，这是完成关汉卿是颗“响当当的铜豌豆”人物塑造的重要艺术手段。所以说，此时“戏中戏”里的两种戏剧结构是一致的，后者派生于前者，服从于前者，都基本上仍在单一情节线性发展的框架内。

随着现代戏剧的发展，“戏中戏”里面的双重结构关系在发生着变化。虽然从出处上讲，后一种戏剧结构仍然派生于戏剧主体结构，但其间的关系不再是一致重叠，而是相对而行，并且，“戏中戏”与原来的主体戏剧结构地位和比例也是同等发展，等量齐观，起到了相互参照、相互对比、共同构成戏剧主题的作用，这其实就构成了“叙述体戏剧”所要求的“叙述性”。这方面最典型的例子就是著名剧作家路易吉·皮蓝德娄的“戏中戏”三部曲——《六个寻找剧作家的剧中人》、《各说各话》、《今晚我们即兴演出》，还有让·热奈的《女仆》和《阳台》等。如《六个寻找剧作家的剧中人》中现实的演出与剧中人物的登场是平行发展的，相互交叉，相互打断，相互制约，共同推进。与原来最大的不同是，“戏中戏”里面的人物具有了独立性，因而两种戏剧结构间不再是服从、服务和印证的关系，而是独立、自主、平行发展的关系。它完全打破了情节的单一性发展，在开放中呈现出多种发展可能性。不断的打断、交叉，不同的立场表达及对话，“陌生化”效果油然而生，促使观众跳出单一的事件与立场，从更高更全面的视角去审视、思考事件的真相与本质。

3. 怪诞与荒诞

“怪诞”，通常是指事物稀奇古怪，反常，在实际生活中不存在，反映在艺术创作中

则表现为故事情节、人物形象以及人物行为的反常离奇等。在戏剧创作中，“怪诞”有两种表现途径：一是走超现实主义、表现主义路线，如阿尔弗雷德·雅里的《愚比王》；一是现实主义路线，如迪伦马特的《贵妇还乡》、《罗慕洛斯大帝》和弗里施的《毕德曼与纵火犯》，包括布莱希特的《人就是人》等。^①

那么，“怪诞”中蕴含着哪些“叙述体戏剧”原则呢？

“怪诞”中的变形、夸张等创作手法，不待说，本身就具有“陌生化”的效果。当然，有“陌生化”效果的未必就是“叙述体戏剧”。我们之所以说如《人就是人》、《贵妇还乡》等剧是“叙述体戏剧”，更主要的原因在于其中的戏剧结构及趋向自始至终与观众的思维相对立，所谓“怪”即在于针对观众的“常”。这种“怪”与“常”的对立，又具体表现为两种价值观在戏剧结构组织上的并行与对立。

在《贵妇还乡》中，以克莱尔为代表的人物与以伊尔及居伦人为代表的人物分别传达了两个不同层次的价值观，这两种价值观决定着他们不同的行为方式。在戏剧行动的发展中，怪异超然的克莱尔与伊尔等人其实并没有多少同一层面的冲突，她自始至终也没有多少变化与发展，而是像变形的镜子一样平行地映照着伊尔及居伦人的分裂与转变。这种变形的过程，其实也是观众心理的变形过程，因为观众的正常思维是与伊尔及居伦人相似的，居伦人就是上了台的观众。正是在这种价值观的变形、差异及转变过程中，观众被震惊了，并在伊尔们的行为命运中发现了镜子中的自己，开始思考自己的行为及命运。

巴赫金在“拉伯雷研究”中指出“怪诞”具有双重性：一方面，将现存世界的秩序、观念和权威进行“脱冕”和“降格”，使之贬低化、世俗化和肉体化；另一方面又揭示了“另一个世界，另一种秩序，另一种生活制度的可能性”^②。这说明，在“怪诞”中包含着矛盾着的双重结构，并且这种矛盾是反常的。在反常中，先天就具有了批判性的态度。另外，这种矛盾的结构是开放的，而不是封闭的，充满了变化的可能性。所以，这样以来，把“怪诞”与“叙述体戏剧”经常联系在一起就不足为怪了。

“荒诞”与“怪诞”相比，两者表现有所不同。如果说“怪诞”还有逻辑可言，有明确意义指向的话，那么，“荒诞”则完全打碎抛弃了逻辑，如马丁·艾思林在《荒诞派戏剧》中所说：“荒诞”表达的是人生的“无意义”。然而，在戏剧创作中，“荒诞”与“怪诞”两者也有相似之处，这主要表现在戏剧结构上的相似，也就是都运用了两种不同的价值观来结构人物与事件。在“荒诞”剧中，逻辑与非逻辑，价值与非价值，是同时并行存在的，只是它们之间的矛盾对立关系，已远不是“怪诞”中的“反常”可以说明。“怪诞”中的反常，还有着通过否定来达到肯定的目的，依然有鲜明的“意义”指向，而在“荒诞”

^① 参见[俄] M. 巴赫金《巴赫金文论选》，佟景韩译，中国社会科学出版社 1996 年版，第 134 页。

^② 参见[俄] M. 巴赫金《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时代的民间文化的导言》，《巴赫金文论选》，佟景韩译，中国社会科学出版社 1996 年版，第 149 页。

中，则完全是非逻辑、非价值，根本取消逻辑与价值，不再是“是”与“否”或者“正”与“反”的关系，而是“有”与“无”的关系。在戏剧行动进行中，“有”在行进，“无”同时在逆向前进，于是乎相互取消，始终停在原地，“意义”不断被取消，便自然是“无意义”。《等待戈多》可说是最典型的例子。等待与无望是同时发生的，并且人物的语言与行动相分离、对立，在说要走的时候，却根本没有走的动作，形成了自我否定与“间离”，两幕的重复对比更强化了这种感受。在阅读或观剧时，习惯了站在逻辑立场上探讨“意义”的观众，要么会惊诧拒绝，或者无所适从，要么会反思自问，如果产生共鸣，那也是思考后的结果。

4. 风格化

在现代戏剧创作演出中，“风格化”常常成为体现“叙述体戏剧”原则的方式，如以色列卡梅尔剧院演出的《安魂曲》和德国恩斯特·布施戏剧学院演出的《莱昂瑟与莱娜》。

《安魂曲》是以色列著名剧作家、导演哈诺奇·列文根据契诃夫的三个短篇小说片段综合改编而成的一部戏剧。该剧通过一位乡村棺材铺老人丧妇、一位年轻母亲丧女以及一位马车夫丧子三个故事，展现了人生的苦难。在舞台处理中，编导充分利用戏剧的假定性，运用“风格化”原则对人物造型与行为以及戏剧时、空间进行处理，使得该剧呈现出鲜明的“叙述体戏剧”特征。

首先，在戏剧结构上，三个故事的组合有穿插联系，如马车夫的马车作为交通工具载老人看病回家，三个人的死亡都有同一群天使来将他们接走等。但是，基本上每个死亡故事又是相对独立发展的。这种独立性之间的组合，一方面使观众获得了每个故事本身的意义，另一方面又因其各不相同，从而跳出故事，从其间的联系与对比关系中获得超越每个故事的、更高层面的意义，这就是对人生及死亡的思考感悟。换句话说，编导是用主题来结构全剧的，呈现出鲜明的倾向性。这种倾向性来自编导视角的客观性，他站在天使俯视人生的角度来观察三组不同的人生，从而对人生苦难获得了更全面的感受，也表明了自己怜悯与哀叹的情感态度。在演出中，编导还通过安排现场乐队演奏与鸣唱将这种情感态度表现出来，从而使得观众通过三种不同的视角对舞台上发生的一幕幕人生进行审视感悟，不断获得“入乎其中出乎其外”的审美体验。

在舞台处理上，编导没有采用写实化的描绘，而是进行了高度的变形夸张。这种高度变形夸张的原则及目的就在于，可以将编导对人物及行为的本质认识更直观、强烈地表现出来。人物造型基本上是雕塑化的，尤其是那对老夫妇，脸上纵横的皱纹与陈旧服装上深深的褶皱一样，凸现了其贫困的生活境地，其行动的迟缓尽显了人生的迟暮与无奈。年轻母亲怀抱女儿在舞台上疯狂转圈奔跑，是其内在焦灼心情的直观形

象化表现。马车夫与演员表演的马和马车上的酒鬼、妓女等人在空空的舞台上行进穿梭,是直接剥去了大家熟识的现实自然生活外衣的赤裸裸的人生命运集合。就是天使也与观众通常心目中的纯洁美好的样子大不相同,破衣烂衫,形容委顿,令人惊异。而由演员扮演的戏剧场面中的景物,不仅充当道具,同时还对人物的命运表示出自己的同情怜悯态度。总之,编导通过变形、夸张等“陌生化”手法,鲜明地表达了其对人生苦难的深刻本质认识与强烈情感态度,让观众对剧中人物的命运不仅有深刻的认识与同情,更启发引导他们思考人生苦难产生的原因。

德国恩斯特·布施戏剧学院演出的《莱昂瑟与莱娜》一剧,则把变形、夸张等“陌生化”手法运用到了极致。《莱昂瑟与莱娜》是毕希纳的著名讽刺喜剧作品,通过波波王国王王子莱昂瑟与皮皮王国公主莱娜逃婚又历经波折阴差阳错结婚的故事,讽刺批判了生活的无聊以及人如玩偶不自由的人生状态。恩斯特·布施本人就是布莱希特柏林剧团的演员,深受布莱希特“叙述体戏剧”的影响,以他名字命名的戏剧学院也将这种影响贯彻在教学与创作之中。在《莱昂瑟与莱娜》的创作中,演员表演人物的时候,采取了一种非常大胆的方法,名字还是毕希纳原剧中人物的名字,出现在舞台上的也看似是人,但其行为情态包括语言方式却都是如鹅、鸭子等各种动物一样。这种变形的原则,其实正是基于编导对人物性格及行为的本质解释,通过人变成动物,产生了高度的“陌生化”,让观众从根本上识别、把握人物及其如动物般的生活本质。

5. 互文与拼贴

“互文”是一个现代文艺批评概念,也是一种艺术创作形态,是指在一部文艺作品中,包含有其他文本,或者受其他文本影响形成一种相互映照的关系。这种关系或者是潜在的,主要是说一个文本受另一个文本影响产生,但不能直接看到另一个文本;或者是显在的,两个文本同时存在,能直接在一个文本中看到另一个文本的存在。其创作方式通常是改写或者戏仿、拼贴等。而能鲜明呈现出“叙述体戏剧”特征的,主要是显在的“互文”关系戏剧创作形态,如英国剧作家斯托帕德的《罗森格兰兹和吉尔斯泰恩死了》就直接包含了莎士比亚的《哈姆雷特》的母本故事情节,再如孟京辉的《思凡》包含了中国古典戏曲里的《思凡》和薄伽丘《十日谈》中的故事等。

由于在同一个文本中含有另一个文本,其间的“互文”关系通常都不会是一致性的价值取向,因而主要是呈现出一种对立状态,在后现代戏剧中,则是相互消解状态,这便产生了相互参照的“叙述性”,使得观众能够站在不同的立场上来关注、审视新文本的发展。这种审视基于原有文本,针对观众早已接受的习惯定势,在对立、消解中打破观众习以为常的感觉,而令观众感到惊讶新奇,甚至质疑。最终这种新奇和质疑,将会促使观众在与原有文本的对比比较中,获得原来未曾发现的另一面或者新的可能性。

的感受认知。这样的感受认知自然要比由原来单一文本获得的认知要全面、辩证得多。

其实,布莱希特也非常喜欢这种“互文”创作方式,他的很多作品就是改写,如《屠宰场的圣约翰娜》就借鉴了席勒《奥尔良姑娘》也就是圣女贞德的故事。他吸收了原来贞德的人物与故事框架,而将背景放到了19世纪芝加哥的屠宰厂,描写了在充满混乱和血腥的年代,约翰娜姑娘带领她的姐妹们为改变贫困与工厂主毛勒尔抗争谈判的故事。她一直希望用善心说服感动毛勒尔,却一次次地被欺骗,成为毛勒尔的挡箭牌,直到最后死去,她都没有被工人承认接受,反而再次被毛勒尔利用,被封为“屠宰场的圣约翰娜”。可见,布莱希特对贞德故事原来的内涵给予了彻底的颠覆,现实与历史的对照显现出一种特别的反讽效果,让观众对熟悉的东西“陌生化”,包括对历史与现实,都会跳出习惯的认知去重新审视,从而更加认真清醒地认识到历史与现实的本质。布莱希特在剧中“还用了席勒原剧的诗句以‘制造讽刺性的对比’”,“通过充实古典剧的做法否定了古典剧”^①。正是在这种对比否定中,布莱希特意在让人们认识现实的残酷,徒有善心及美好的愿望是不行的。

“拼贴”是“互文”戏剧创作的主要方式之一,在后现代戏剧创作中运用表现得最为突出。这主要是基于人们对当今社会的认识。当今世界呈现一种无序杂乱、碎片化的状态,传统戏剧情节单一讲求整体统一的创作观念及方式已很难表现这种状况,并且如果表现得统一完整,反而显得人为虚假。如布莱希特“叙述体戏剧”的当代代表人物海纳·米勒著名的戏剧作品《任务》、《哈姆雷特机器》等就成功地运用了“拼贴”等方法。为此,海纳·米勒还特别对布莱希特固守情节主线作为组织戏剧进程原则的做法提出批评,认为布莱希特让观众“整晚只能看到唯一一个情节发展”的剧目,并认为“完美无缺的剧目”是无聊的举动。因为米勒不相信,“一个‘有头有尾’的故事(传统意义上的情节主线)还能应付得了现实”,“一个有着传统的情节发展和‘开头及明了的结局’,并在舞台上结束的故事,是一种‘惯例’,它违背了现代的真实观,而且还剥夺了观众的能力”^②。应该说,海纳·米勒这种观念与创作是对布莱希特戏剧思想在新时代中的新发展,但深入研究一下,其核心仍然是布莱希特“叙述体戏剧”的观念原则。这表现为:首先,戏剧发展应该与时代发展同步,其变化动力和形态来自时代与世界的变化;第二,片断化的拼贴组接结构更能反映出“叙述体戏剧”的特点,在各片段的独立及不同立场的对比中,不仅能全面、开放地表现事物的全貌与多种发展可能性,还能促使观众在并列对比中主动选择感受把握其本质。所以说,海纳·米勒等人的观念与创作恰好说明了“叙述体戏剧”符合现实与时代发展的趋向,依然具有旺盛的生命力,海

^① 参见[德]克劳斯·弗尔克尔《布莱希特传》,李健鸣译,中国戏剧出版社1986年版,第213~215页。

^② [德]克劳斯·德特勒夫·米勒《布氏情节主线概念和后现代派对他的批判》,《戏剧艺术》1999年第2期。

纳·米勒等人的创作就是“叙述体戏剧”在当代戏剧发展中的鲜活例证。

6. “叙述体戏剧”与“戏剧体戏剧”共融一体

“叙述体戏剧”创作可以与传统的“戏剧体戏剧”共融一体,兼容并存,徐晓钟导演的《桑树坪纪事》就是杰出的例证。

《桑树坪纪事》是根据朱晓平的《桑树坪纪事》、《桑塬》、《福林和他的婆姨》等多部小说改编而成,描写了20世纪60、70年代中国“文革”时期西北高原上农民的生活,主要是通过割麦估产、换亲、私奔、欺外、杀牛等戏剧事件,真实深刻地反映了当时人们在贫困、愚昧、政治高压等情境下人性的自私、挣扎、扭曲,以及对人性美好的戕害。

全剧的舞台处理总体原则是“叙述体戏剧”原则:首先是运用知青朱晓平的主观视角,以历史回顾的方式将那段曾经发生的经历叙述出来,这可以说是“历史化”方法的一种。为了强化这一点,导演还增加了现代演员扮演的歌队,以歌舞、音乐的形式,以创作者的视角对那段历史予以抱有鲜明情感、态度评价的表现。在事件处理上,编导保持了不同事件片段的相对独立性,因而使得全剧情节的发展不是一线到底,而是断续曲折的。之所以如此,是因为在剧本改编时,编导曾考虑运用传统戏剧中用中心事件把几个故事连缀成一个整体的方法,但结果发现“显得人和事堆砌,逻辑牵强,有极大的人工编造气”,“不得不使人物的性格与行为屈从于戏剧结构”^①,因此,决定采用“散文化”的结构。可见,之所以采取这种结构,在于反映对象真实的需要。这样的结构,不仅打碎了人为的虚假,更重要的是加强了片段之间的联系,如蒙太奇一样,在各片段的连接对比中,让人跳出单个的事件,在不同片段的差异中,思考其共同性,获得新的意义,也就是事件的本质。而这也正是创作者对历史本质及可能性取向的发现,并以此主旨来统领各个片段,使全剧做到“形散而神不散”。为此导演找到了极为形象又写意的“形象种子”——“围猎”——“人性的围猎”。

同时,编导在各个片段的处理上又采用了“戏剧体戏剧”的创作观念与方法,每个故事相对完整,人物的动机与内外部行动线索清晰明确,戏剧动作推进符合生活逻辑,冲突强烈,并且不排斥情感共鸣与舞台幻觉,使观众得以深入其中。而此间,导演又杂糅“叙述体戏剧”方法,使得观众在局部“入乎其中”的时刻,能瞬间“出乎其外”,审视人物的行为与情感。如“阳疯子”福林为证明青女是自己的女人当众剥去了她的裤子时,众人退去,舞台上留下的是一尊洁白的汉白玉女人雕像。这时,就出现了如同布莱希特所讲的“惹人注目的一瞬”,观众自然的心理预期突然被打破,而感到非常震惊,因而主动思考为什么会这样。与此同时,导演给出了问题答案的指引:让群众化成“心”形

^① 徐晓钟《反思、兼容、综合——话剧〈桑树坪纪事〉的探索》,《剧本》1988年第4期。

环绕着雕像跪倒在地,这也正是创作者的倾向,如此,让观众站到另一个立场上思考刚刚发生的一幕的本质。它完全突破了对一个人命运的关注,而从更高更全的视角思考一群人、一类人的命运,以及如何不再让这种悲剧发生。再如“打牛”等场面的处理,导演运用“狮子舞”等舞蹈化的表现方式,再现了“打牛”的真实情景,又高度变形化地表现出人们的愤怒情感。这种“舞蹈化”是“陌生化”的变形、放大,既具有强烈的表现性,又同时因为慢动作的处理,将这种情感给予了解剖式的显微镜下的毫发毕现的呈现,让人震惊,从而对这种情感本身获得真实的深刻的认知。由此也可发现,创作者是带着强烈饱满的深厚情感来创作的,这种情感是其在对事物全面认识的基础上进行思考、选择、凝炼后的诗情,即创作者对事物本质的感悟和与倾向性融合且形象化了的情感态度。创作者希望观众能够在片断之中感受人物,进而由这种感受(包括与人物的情感共鸣),引出对创作者所表达的情感态度的共鸣。后者是创作的最终目的,前者则是基础。两种情感既区别对比又有联系渗透,并非完全隔离排斥,而是在“叙述体戏剧”大框架下兼容并存,就是思索,也是“不脱离情感激动的思索”,从而达到使观众获得“对人物命运的激动与由此引发的哲理思索的激动”的“双重激动”的创作目的。^①

20世纪50年代初,徐晓钟曾留学苏联,深受斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系影响,对“戏剧体戏剧”深有研究。而在80年代中国改革开放以后,他又广泛接受了梅耶荷德和布莱希特等人的戏剧思想,并且对于中国戏曲以及中国话剧民族化也高度重视,对中国观众的审美习惯有深入了解,所以,在戏剧舞台创作中,他能运用唯物辩证的思维,吸收融合多种戏剧思想与方法,成功创作出了《桑树坪纪事》。这也说明,“叙述体戏剧”与“戏剧体戏剧”并非截然分开,而是可以相互兼容共同发展的。

^① 徐晓钟《在兼容与结合中嬗变——话剧〈桑树坪纪事〉实验报告》,《向“表现美学”拓宽的导演艺术》,中国戏剧出版社1996年版,第276页。

融通与互文：戏剧与影视教育的整合拓进

——从斯坦尼的“应该”谈起

南京大学文学院 周安华

摘要：20世纪以降，由于新兴科技的作用，在引发观众共鸣层面，戏剧和电影形成某种一体化、共生性的存在，叙事元素、视觉风致的同构性，景观、情态的粘连性，使我们有理由把戏剧与影视教育融通拓进、互文升位放在极其重要的位置上。以戏剧式的“新鲜蔬菜”的复合营养，促动当代电影逃离庸俗浅薄，获得人类道义精神的沉淀，而当代剧人走向电影，也具有“破茧”甚或“革命”的意义。比如，丢弃孤芳自赏，自觉融入转型社会的大历史和世俗人生的大舞台；比如，在新媒体和数字技术引领下，实现剧场艺术的革新，流畅而多义地折射现实的多重意味。就两者融通和互文的有效化路径而言，主要有全才式的新生代哺育、“全视野剧作”作为根本、和声和复调的艺术化境追求等等。

关键词：融通 互文 戏剧 影视 整合

在戏剧进入20世纪的演变中，新兴科技艺术对它的“包围”和挤压，构成了其前所未有的独特语境和特别生态，因而我们讨论戏剧的革新和发展，是断不可忽视这一点的。当挟裹充沛的时尚和文明气息的电影“来袭”时，戏剧历史的瞬间是耐人寻味的，是值得我们玩味的。比如，大师的态度。“如我们所知，斯坦尼斯拉夫斯基曾仔细研究过电影的发展史并多次提出一个使戏剧与电影密切结合、相得益彰的想法。用他的话说，电影的美学也应该能够丰富舞台艺术。”^①一个“应该”，可谓是洞灼幽微。

整个20世纪，就艺术范畴而言，戏剧与影视可谓是最重叠交叉、最互溶互渗，真正称得上“相伴而行”的两种艺术形态。舞台化的场景、戏剧性的故事每每融入电影艺术创造的诸多空间，构成电影表达语汇最重要的一翼，以至于今天我们要在银幕上看到完全弃绝“戏剧”意味和形式的所谓的“纯电影”，已变得十分困难；与此同时，电影也在改变戏剧舞台的时空形态，使之流动起来，变化自如，电影特写、蒙太奇等手法让戏剧的视觉传达进入一个微相学和多声部的时代，心灵世界的缤纷借助光影变幻和“镜头转换”，获得极具映现力的投射。于是，在引发观众共鸣的层面，戏剧和电影形成了某

^① [俄]B.日丹《影片的美学》，中国电影出版社1992年版，第437页。

种一体化、共生性的存在。诚如美国戏剧家尤金·奥尼尔所说：“我看到了电影能在那么多方面把我从束缚中解脱出来——使我能自由地写出一出真正伊丽莎白式的戏，把一个主题的全部内容表达出来。……‘话剧是最理想的形式’，但我认为总有一天，用这个手段能比用老的手段更好地表达出话剧的作者们要在戏里表达的东西。”^①显然，电影日益深入地改写着舞台的表意方式，使戏剧具有了更历史、更鲜活的话语和视觉形式。这种艺术越界的情形，同样也引起俄国电影理论家B.日丹的关注，他从电影幻感的视角，强调了银幕与戏剧的内在关联。在他看来：戏剧性因素（戏剧性目的）这种有其全部质的统一的形式，“是通过处于不同的表现方面和向度的概括，首先是通过内部戏剧性结构和外部造型结构的相互关系而在银幕上形成的。银幕上不仅需要展示，而且需要叙事，需要用动作叙事。……电影这一形式中的戏剧性因素是同造型表现、同场景的表现密切相关的”^②。换言之，没有戏剧对三维运动影像时刻的“滋养”、映衬，现代电影几乎无法获得自身的魅力与思想。

由上面简单的描述，我们不难看出，在今天，戏剧与影视在大艺术范畴中，已经越来越深地形成了叙事元素、视觉风致的同构性，景观、情态的粘连性，甚至常常以“连体婴儿”的样态，以彼此相近的方式接近对象，一如美术和艺术设计一样。这使我们有理由提出戏剧与影视教育融通拓进、互文升位的问题。

众所周知，作为形象的、表演的艺术，戏剧与电影都按照冲突律来结构剧本，都以冲突为基础，通过动作的呈现传达艺术家对社会人生的理解、对历史的表述。冲突律的选择意味着开端、发展、高潮和结局这样相对完整的叙事结构，意味着首尾一贯，层层推进，起承转合的叙述方式。正因为如此，劳逊说：“电影的结构和技巧，反映了戏剧形式的历史演变过程中的一个新阶段。”^③与此相应，戏剧与电影都依赖演员表演，尽管一个是即时的活生生的表演，与观众是直接的双向反馈，一个是演员表演的“记录性重现”，与观众是间接交流的关系。此外，戏剧和电影都需要各专业艺术家通过复杂的程序来完成，从审美形式和流程看，都采取了剧场或影院“展示—观赏”即“一对多”的传播模式，都会产生“公众娱乐效应”。时至今日，戏剧和电影可谓边缘重叠，艺术流变甚至一脉相承，一部电影中最重要的构成常常是戏剧的，反之亦是如此。

无疑，戏剧与影视艺术的整合拓进，于此全然获得了基石。

格洛托夫斯基曾以“新鲜蔬菜”和“压缩饼干”分别指喻戏剧和影视，其意指戏剧包含更多当下、时代的精神和思想，而影视更多模式化快餐化的意味，因而“味觉文化”上的互相启迪借取，深化着戏剧影视两者交融、互涉的可能性和空间。

比如，相比于大众文化的电影艺术，戏剧更多精英文化的色彩，作为当代哲学和生

^① [美]爱德华·茂莱《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社1989年版，第16页。

^② [俄]B.日丹《影片的美学》，中国电影出版社1992年版，第436页。

^③ [美]约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第1页。

命的演绎场,戏剧不像电影那样具有描述的内在连贯性和全程全方位的真实性,由此戏剧始终是“思想的王国”,且凭依这一点,戏剧获取着广泛的尊崇。用吉夫·皮克的话说:“戏剧趋向脱离特殊的、具体的而向一般的、抽象的思想发展。相比之下,电影则倾向脱离一般而趋向特殊化。”^①也就是说,电影以感性和个体的意义,以直观和喧嚣的方式,触摸观众心弦,给他们即时的娱乐和情感慰藉。那么,在中国大片陷入商业化泥淖,普遍以视觉刺激感染观众,忽视人文历史的深度把握、民族情怀的哲理传达的情况下,以戏剧式的“新鲜蔬菜”的复合营养、以戏剧对思想的积极负载,促动当代电影逃离庸俗浅薄,逃离商业化的视觉狂欢,正视社会和历史困境,从而获得人类道义、人类精神的沉淀,显然是非常重要的。

事实上,戏剧在漫长岁月中熏染和积淀的人性价值、人本立场以及反复熔铸的丰富的高尚“艺格”,早已为卓越的电影人看到。比如,安德烈·巴赞就曾宣称:“我们至今仍然把戏剧奉为一种美学的极致,认为电影也许能够以令人满意的方式接近它,不过,充其量也只是戏剧的谦卑的仆从。”因为,“戏剧给我们留下的愉悦比起看完一部好影片获得的满足有一种难以言传的更令人振奋、更高雅的东西,也许,还应该说,更有道德教益。”^②显然,戏剧作为高雅艺术的整饬、美学气质和精神结构,对于当代电影生产至关重要,不仅具有启示价值,而且能发挥塑形甚至塑性作用。深谙戏剧哲学和艺术逻辑,新一代电影人才能在创作上上水准,在美学上再追求,着力于内涵的挖掘和形式的完美传达,理直气壮地反对无意义、拒绝无深度、摈弃无厘头,自觉寻求和人类本性、人类梦想的对话,使银幕不再为低度美学、为绚烂而搞笑的恶俗景观所左右。

另一方面,当代戏剧人走向电影,也具有“破茧”甚或“革命”的意义。相比于囿于经院主义的戏剧呈现,当代电影更多地领受了科技现代化的洗礼,不惟影像形态日趋鲜亮,视听语言更穿透,其主旨的日常化、生活化不断赢得大众的青睐,其精美的电光声色也不断强化着观众的视觉体验。可以说,今天电影的叙事、节奏乃至隐喻都和当下人们的心理需求实现了无缝链接,电影借助大众传媒(包括网络)以及各种现代营销手段,彰显自身魅力,更将电影的影响力提升到前所未有的水准。正是在这里,戏剧可以获得极大的跃升。首先,戏剧艺术要去掉“精神贵族”的范儿,改变“小圈子艺术”的狭隘,丢弃孤芳自赏的心态,自觉融入转型社会的大历史和世俗人生的大舞台,适应激变社会、当下生活,适应普通人群的趣味,走近人生的腹地,感受和传达生命体验、文化变迁。其次,戏剧要“换装”,即在全新的技术语境,在新媒体和数字技术引领下,实现剧场艺术的革新,包括增添更具视觉感召力的舞台装置,更富表现力的舞美设计,更具感官张力的情境和布景道具,流畅而多义地折射历史和现实的多重意味,使戏剧感染

^① 吉夫·皮克《用当代人的眼光比较电影与戏剧》,《戏剧》1995年第3期。

^② [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》,中国电影出版社1987年版,第185页。

力形态丰富化,发挥极致化,并且在节奏上、在心理上、在风格上适宜当代人的消费偏好,从而成为知识者乃至社会大众的最爱。

讨论戏剧与影视的融通与互文,不能不关注和把握一些关键词,而它们实际上也是戏剧与影视融通和互文真正有效化的根本与路径。

首先是全才式的新生代哺育。伴随历史语境的转换,进入新世纪的戏剧和影视艺术,人才青黄不接,大师乏善可陈,戏剧中国和影视中国都呼唤既懂国际视觉艺术潮流及语汇,也深谙民族本土情愫和元素的超越的艺术家,呼唤具备非凡勇气,能重塑造型艺术历史的殿堂级人物、巅峰级佳作。的确,在激烈的国际影剧艺术竞争中立于不败之地的中国剧人和影人,一定是深谙戏剧影视之三昧,对现代舞台和现代银幕之真谛了然于心,且精于影剧叙事和表意创新的大家,其对于戏剧的镜像式传达、电影的剧场化呈现也甚具心得,因而,他在底蕴上、气度上和艺术构思上先就胜人一筹,他能在在一个开放的视界里,在自身艺术形态上超凡脱俗,且兼具“他者”艺术的灵性和自在,由此锻造的戏剧影视作品,自然深具引领性和实验性,也必然深得观众喜爱。

其次,“全视野剧作”作为根本。影剧的融通将剧本的深耕细作、出彩出色,再次摆到所有创作者面前。剧本乃是戏剧之本,也是影视之本,完成一部出色的影视剧本,需要掌握缤纷的戏剧技巧,而写出一部不同凡响的舞台剧,同样需要声画音效的特殊功力。因而,关注一个耐人寻味的事件,着力在历史和虚构之间扩散神奇的想象,巧妙地推进和渲染冲突,挖掘人物丰富的内心世界,一丝不苟地去叩求普遍的情感和命运的精致演绎,这是影剧家都得去做的。去除对于一流导演的盲目景仰,改变“一招鲜吃遍天”的跟风,放下身段去营构好剧本,是民族戏剧影视现代性的核心。在这过程中,主动“盗猎”,尝试对孪生兄弟艺术资源的借取、嫁接、拟仿、移植,显然是必要的。美国影剧理论家霍华德·劳逊早在半个世纪前就曾指出:“电影的结构和技巧,反映了戏剧形式的历史演变过程中的一个新阶段。”^①在谈到影片的组成时,他不断强调“舞台剧作家可以从电影技巧方面学习到很多东西。不幸的是,舞台剧作家从电影中学习得很慢,而电影剧作家却又过分依赖戏剧,以至往往忽略他所从事的艺术形式的潜能”^②。劳逊的话可谓一语中的,戏剧和影视互相学习,规避“牛角尖”,大力推进剧作艺术的内涵和水准,将使两者共同分享到高雅艺术的“灯火阑珊”。

再次,和声和复调的艺术化境。在现代电影中,伴随观众口味的多变,类型的混搭和拼贴已经十分普遍,而影剧互文,就其根本要义而言,就是影剧元素的复合化配置、影剧技巧的和声化营建,目的就是变革思维,打开单一艺术局促的表意框架,在更自

^① [美] 约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧·序言》,中国电影出版社1978年版,第1页。

^② [美] 约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧·序言》,中国电影出版社1978年版,第486页。

如、更多样的艺术范式中,挥舞影剧各自的“魔法棒”,在冲击观众视界的同时,冲击观众的心灵和精神,赋予其强烈的艺术美感。乌格里诺维奇在谈到艺术和宗教时指出:两者之中,“人的幻想都起着极其重要的作用”,也正因为如此,“古希腊神话曾经是赫伦人宗教的主要因素,后来变成艺术作品,一直传诵至今”^①。戏剧在当今,如同古希腊神话,只有掺和进影视要素,变身为图像时代的“艺术作品”,完成自身的“光影化革命”,才能深刻感染感动观众,获得普遍的共鸣。而作为影视剧,同样需要突破“画面至上”的定律,突破对镜头连贯性的依赖,通过场景的戏剧化和自如的情节调度,依凭戏剧的深厚精神资源和结构形式的调用,形成主旨的多义性和表意的暧昧性,确立一种新的艺术化境。

事实的确如此,和声和复调,依赖一种艺术的巨大蜕变,一般很难建构,只有在不同艺术形态的碰撞和交融中,在“他者”艺术缤纷、璀璨的形态启悟中,才能获得真切的生命,而戏剧和影视,其和声与复调的确立,在后现代文化语境下,可使两者的潜力被大大激发,使舞台和银幕叙事更加奇丽,更加动人心怀,让观者在别样的景致中透彻领悟人生和世界的内蕴。

综上所述,在 20 世纪初,戏剧大师斯坦尼就以睿智的眼光,看到了戏剧借力于电影的无限空间,而 21 世纪的新历史则在呼唤戏剧与影视的两栖性生存,戏剧影视人一并吮吸戏剧、影视双份营养而重构自身,实现整合发展,是现实的需要,也是历史的选择,“双赢才能大贵”,而大贵才有大福,在统一而丰富的视觉逻辑下,融通互文的影视、戏剧必然彰显出无与伦比的新魅力。

^① 乌格里诺维奇《艺术与宗教》,生活·读书·新知三联书店 1987 年版,第 4~7 页。

谁在写剧本?^①

——再谈编剧的主体性、独创性以及自由度

南京大学艺术研究院 康 尔

摘要:谁在写剧本?这个命题的出处及渊源可以追溯到19世纪的法国诗人阿尔蒂尔·兰波。语言系统、艺术样式以及编剧的功利目的、使命、责任等,都是剧本创作的制约因素。但是这些制约因素,并非是编剧的仇人、对手与天敌,只能算是“冤家”。只要善于博弈,从对话、独白、故事、结构、题旨、意味等层面,编剧均有可能寻找摆脱制约的路径。若问谁在写剧本?在通常情况下,是无奈的我与语言、样式、思维定势等一批“冤家”共同在写剧本。但理想状态是,清醒的我率领我改造的语言、我借用的样式、我操控的思维与众多“冤家”在抗争、博弈中自主地编写剧本。

关键词:制约因素 突围路径 主体性 独创性 自由度

谁在写剧本?这个命题的出处及渊源可以追溯到19世纪的法国诗人阿尔蒂尔·兰波(1854~1891)。被评论界誉为“诗坛奇才”、“创作天才”的兰波,说过一句著名的“疯话”:“不是诗人在写诗歌,而是诗歌在写诗人。”依照兰波的逻辑推演,便可衍生出一系列的“疯话”来:“不是作家在写小说,而是小说在写作家”;“不是导演在导戏剧,而是戏剧在导导演”;“不是编剧在写剧本,而是剧本在写编剧”。这是人话吗?这位37岁就英年早逝的“通灵者”到底想说什么?

随着海德格尔、利奥塔、福科等人的著作相继问世,人们终于认识到,兰波的“疯话”形疯意不疯。他从一个更独特、更本质的角度,表达了关涉“创作自由”的个人体悟:艺术创作的制约因素,无处不在、无时不有;崇尚自由的创作主体,永远是个“戴着镣铐的舞者”;在“我在写诗”、“我在写小说”、“我在写剧本”的表象下,有若干只无形的手,指挥、操纵、牵制着作家在稿纸上移动的那只有形的手。

虽然,以“创作自由”、“主体意识”、“独创精神”为话题的集中讨论,在理论界已爆发过多次,但是笔者以为,对于编剧的主体性、独创性以及自由度的追问,仍有深究的必要。

^① 该论文为国家社科基金艺术学一般项目(编号:13BC028)“剧情片叙事策略研究”的阶段性成果之一。

一、谁在制约编剧?

1996年,日本编剧三谷幸喜创作了一部喜剧,名曰《笑之大学》,讲述了一个小编剧被蛮横的审查官刁难、玩弄、蹂躏、欺压的故事。或许因为点到了编剧界、戏剧界、知识界的痛穴,十多年来,该剧被英国、韩国、俄罗斯等多国戏剧人反复改写、频繁搬演,并于2004年被拍成了电影。

2011年,北京人艺也将该剧本土化,推出了由陈道明、何冰两位大腕主演的《喜剧的忧伤》。该剧在北京、天津、上海、南京等地巡演后引起了强烈的反响,同时将编剧权益、创作自由、知识分子的独立人格等问题再次推向了舆论焦点。

其实,即便没有审查制度、审查机构,即便没有那个“独眼龙”审查官,那位小编剧也未必能获得天马行空的创作自由。兰波的“疯话”泄露的“天机”是:艺术创作的制约因素,不仅来自外部,来自显性的制度、机构以及审查官,同样也来自内部,来自一些隐性的、固有的、难以摆脱的复杂存在。

制约编剧自由创作的隐性因素有哪些呢?笔者以为至少有三:

其一,任何一种语言系统,都会制约创作。

20世纪的人文学者惊讶地发现,语言原来不是个“中性的工具”,也并非“被动的媒介”。海德格尔明确地指出:“语言本来就是自我表达的。人只能顺从语言,聆听它的要求,才可以使用它。”^①对于语言系统固有的不听调遣、自说自话、反仆为主的本性,福科说得更加直白:“不是人说语言,而是语言说人。”他认为:“话语总是受制于权力。因为任何话语总是受到一定的认知范型的制约。这些范型首先通过真—伪、理性—疯狂、善—恶、正—误等一系列的对立二分,规定了话语的分类;其次,再通过一系列复杂的排斥和控制机制,规定了什么可以说,什么不可以;最后,认知范型把这些规则转化为一种对真理或知识的意志和欲望,即‘求真意志’或‘求知意志’,以所谓追求知识或真理的假象来掩盖权力的作用。”^②

在编写剧本的过程中,貌似忠厚老实的语言,确实时常暗中使坏。当你在稿纸上写下“蓝天”时,“白云”一词便自动跳进了你的脑海;当你在电脑上打出“因为”之后,“所以”一词也不请自来了;当你想编写一个完全属于自己的故事与剧本,你所使用的语言系统,总是在鬼鬼祟祟地勾引、诱导、左右你的思维,最终让你落入俗套。难怪有人发出这样的哀叹:“人类因语言而成为人,人类因语言而有了悲剧。”^③

既然不是作者在操纵语言、掌控语言,而是语言在操纵作者、掌控作者,世界上也

① 海德格尔《人诗意的栖居》,刘小枫编《人类困境中的审美精神》,知识出版社1994年版,第562页。

② 周宪《二十世纪西方美学》,南京大学出版社1997年版,第17~18页。

③ 汪丁丁《语言的悲剧性》,《读书》2002年第7期,第116页。

就没有完全独立、完整意义上的作者了。据此,巴尔特等学者发出了“作者死了”的惊呼。

其二,任何一种艺术样式,都会制约创作。

艺术有许多门类,如戏剧、电影、电视剧,每个门类都有自己的内在规定性。各门艺术又有相对稳定的样式,如正剧、悲剧、喜剧,如主流剧、商业剧、先锋剧等等,每种样式也都有自己的内在规定性。规定就是制约,规定性就是制约性。就剧本创作而言,无视规定性的文字堆砌不能称之为剧本。

以话剧剧本的创作为例,表演空间的相对局促,演出时间的相对短暂,演员人数的相对精干,人物语言的代言属性,都是制约编剧的种种规定性。如果在话剧剧本的创作中,场景变换无常,像电影;叙事时间超长,像电视剧;演员人数甚众,像歌舞晚会;甚至还出现了整篇、大段、酣畅淋漓的人物心理描写,像长篇小说;那还是话剧吗?

将这些制约因素或曰基本规范内化为编剧的自觉,需要学习,需要训练。而所有的学习、训练,都是对创作主体某种程度的格式化。对于这种不得不实施的格式化,崇尚自由的艺术家虽有微词但也无奈。有位音乐家就曾抱怨:“出自人的嗓子和他们手中乐器的音乐之声,永远都是已经被格式化了的东西。赤裸裸的意识形态、无形象的神和有形象的人较为容易成为我们反思的对象,但潜移默化的、形而上学的、内置于我们的‘训练’则比较难以明察其问题所在——所以需要引起特别的注意。”^①其实,注意不注意,制约因素照样存在。

没有规矩,不成方圆。剧本创作离不开格式,离不开内在规定性。从这个层面上看,还真不是编剧在写剧本,而是剧本在规范、训诫、抑制企图信马由缰的编剧。

其三,任何一种功利目的,以及使命、责任,都会制约创作。

普天下的剧本,大概除了课堂作业以及交给老师换学分的习作,大多都与功利目的脱不了干系。在前文论及的《喜剧的忧伤》中,小编剧多次提到,他之所以写那部名为《朱利欧与罗密叶》的剧本,后更名为《许山伯与祝英蛇》,完全是为了帮助剧团谋生存。他多次对审查官明述或暗示,如果那个剧本不能通过审查,他供职的那个小剧团就要关门歇业了。

为了生存而写剧本,无论是自己的生存还是演出团队的生存,是商品社会的编剧难以回避、挥之不去的功利目的。为了生存而写剧本,就必须遵循经济规律,必须服从市场法则,必须揣摩、适应甚至迎合观众。于是,将搞笑、逗乐甚至无厘头的商业元素(如希特勒吃窝窝头噎死了)塞进剧本叙事,也就在所难免了。《喜剧的忧伤》中的小编剧挺诚实,从不忌讳谈剧本创作的功利性。当然,小编剧也挺幼稚的,在功利目的如此鲜明、如此具体的创作中,怎么可能拥有他特别向往的创作自由呢?

^① 匡钊《听到的是音乐写下的是音符》,《读书》2003年第4期,第151页。

使命或责任,无论它的具体内涵是什么,也无论它是强加于编剧的还是编剧自觉自愿接受的,都是一种担当。而担当就是负重,负重就会制约飞翔,这个道理并不深奥。使命与责任,因其语义层面的正当性、褒义性,总是逃过或绕过了人们对艺术创作制约因素的排查与揭发。虽然,承载着使命或责任的创作,与作品的质量、水准没有必然的联系,但是,当它成为主创难以承受的重负时,它的制约性、羁绊性便会充分显现。遥想当年,由郭沫若编剧、焦菊隐导演、北京人艺排演的《蔡文姬》(1978年),让话剧演员走着台步、打着云手、吊着嗓子、说着戏曲唱词,应该就是某个使命、某种责任的重负下的产物吧?

此外,任何一种语境,任何一种传统,任何一种合作,任何一种来自官方或商家的关心、扶持、奖惩或奖惩期许,也都会转化为创作的制约因素,也都会让编剧的自由度大打折扣直至彻底消亡。

永远处于制约中,无疑是编剧的宿命。如果说,普通编剧是“戴着镣铐的舞者”,那么优秀的、杰出的、伟大的编剧,充其量也只算“戴着镣铐的舞蹈家”,其区别仅在于此。

二、制约因素是天敌?

许多人以为,所有的规矩、规范、类型、类别、模式、程式、格式等,既然是自由创造的障碍,既然是自主创作的牢笼,那也就是编剧的天敌了。事实果真如此吗?问题可没那么简单。

先以类型为例。编剧界常说的类型,是对某种叙事模式或结构样式的指称。将其列为创作的制约因素,一点没有冤枉它。但是,研究类型、重视类型、依傍类型、活用类型,近年来却成了编剧界的共识。

创作过《霸王别姬》、《活着》、《图雅的婚事》等优秀剧本的著名编剧芦苇,在新近出版的《电影编剧的秘密》中,就大谈尊重、依傍类型的重要性。芦苇说:“我多年的经验是,不管写什么电影,你首先面对的就是类型。你到底要写一个什么电影,对剧本要有一个定位,也就是说你要知道写的是什么东西,有什么功能,说白了就是知道观众要看什么。”^①芦苇进一步解释道:“为什么我强调类型的重要性?因为类型实际上是一个交流系统。当你把类型规定好以后,观众就有所期待。比如说冰箱是家电的一种类型,观众一听就知道可以放食物进去。”^②

芦苇还特意分析了西部片《西部往事》的叙事模式,用了三个段落、九句话,描述了该片的内在结构:

^① 芦苇、王大兵《电影编剧的秘密》,上海交通大学出版社2013年版,第18页。

^② 芦苇、王大兵《电影编剧的秘密》,上海交通大学出版社2013年版,第20页。

以下为故事的开始：

- 一、英雄来到小镇；
- 二、小镇被恶势力控制，小镇人民无力反抗；
- 三、英雄初露本色，有超强本领，打破小镇平静；

以下为故事的中间：

- 四、英雄与恶势力发生冲突；
- 五、小镇人民不理解英雄；
- 六、英雄与恶势力冲突升级，因为得不到支持，英雄受到磨难；
- 七、英雄在濒临绝境时，凭个人智勇杀出重围，消灭恶势力；

以下为故事的结束：

- 八、小镇人民挽留英雄，为英雄拒绝；
- 九、英雄离开小镇。^①

芦苇坦然地承认，由他首先写出剧本大纲的“《双旗镇刀客》跟这个形式一模一样，我是完全按照这个模式写这个剧本的”^②。而这个作品被众多行家认定为是中国最地道、最精彩的西部片之一。

这下问题来了，上文梳理出来的种种制约因素，对于编剧来说，到底是仇人还是情人？是对手还是助手？是天敌还是同谋？

对于这个问题，利奥塔有过思考。他对制约作家思维的语言系统做了一番研究后得出的结论是：既是敌人也是同谋。利奥塔说：“写作的敌人和同谋，它的‘大哥’……是语言，我指的不仅仅是母语，而且是词的全部遗产，是被称为文学文化的技艺和作品的全部遗传。一个人写作要与语言作对，但又必须运用它。说出它已经知道该如何说的东西不是写作。一个作家要说出语言不知如何说但它必须要能说出的东西。一个作家违背语言，引诱语言，把语言还不知道的习语引进语言。但是当想要能够说点什么而不是说出已经说过的话的同一种欲望消失时，当语言无法逾越、冥顽不灵、而使所有写作毫无价值时，所谓的模棱两可、自相矛盾的语言就产生了。”^③把制约因素认定为既是敌人也是同谋，不仅是深刻的、准确的，与剧本创作中的实际状况也是相符的。

种种制约因素，固然会对编剧的创作自由度产生一定的影响，但是它们的存在，并非必然导致编剧主体性的丧失，并非必然导致剧本独创性的阙如。

^① 芦苇、王大兵《电影编剧的秘密》，上海交通大学出版社 2013 年版，第 21 页。

^② 芦苇、王大兵《电影编剧的秘密》，上海交通大学出版社 2013 年版，第 21 页。

^③ 转引自约翰·多克《后现代主义与大众文化》，吴松江、张天飞译，辽宁教育出版社 2001 年版，第 115 页。

勘定边界、纵深开掘,体现的是编剧的主体性。摸清雷区、绕道而行,体现的也是主体性。合理借势、暗度陈仓,体现的还是主体性。戏仿、颠覆或者干脆反其道而行之,更是主体性的张扬与发挥。正如芦苇所言:“类型只是提供一个不失败的基础,但不能保证你出彩,出彩不出彩那是创造问题。什么是创造?其实模式下处处都得创造……”^①模式下的创造,就是制约中的创新。其创作空间貌似狭窄,其实非常开阔。好莱坞的电影编剧,已经在类型片的制约下纵横驰骋近百年了,精彩的剧作依然层出不穷。笔者甚至以为,制约中的创新,更能体现编剧的聪明才智,更能考验编剧的主体性、独创性。在剧本创作的过程中,只有接受惯例、程式的规范与约束,才能找到艺术表达的畅通渠道、突围路径。撇开惯例等制约因素奢谈自由创作,往轻里说,是“局外人”的“乌托邦”式思维;往重里说,是一种骨子里的文化虚无主义。

现在看来,制约因素肯定不是天敌。它既是仇人也是情人,既是对手也是助手,既是看守也是内线。如果只能用一个概念来指称种种制约因素,最恰当的能指只能是“冤家”,是爱不得、恨不得、爱恨交加的“冤家”。

当然,“冤家”也有“可意”与“糟心”之别。元杂剧《西厢记》中,张生将崔莺莺称为“可意冤家”。对于编剧来说,那些“冤家”“可意”与否,还得看你能否借助“冤家”、利用“冤家”、依傍“冤家”完成你的独创了。

三、如何与“冤家”博弈?

追求独创性是每一个编剧的梦想。梦想能否变为现实,关键要看剧本主创与种种制约因素也即“冤家”博弈的结果了。从各个层面寻求突围,是博弈的终极目标。

(一) 对话、独白层面的博弈。

为了反抗语言系统对作家、编剧的制约,德里达曾经提出过一个大胆的突围方案:解构语言系统,颠覆话语结构,把每一次言说、每一次写作都当作一次“发明”。德里达说:“发明总是设定某种不合法性,与约定、暗含的契约相决裂。发明在按部就班的事物中引入了无序性,干扰礼仪……这样它就挫败了意料中的事。”^②德里达认为:“书写过程就是词的相互增补之链,隐退之链。它渗透到邻近的空间。比如,在海德格尔那里,思成为诗。从思到诗,词告别了同义反复,远离了‘本来的意义’。这样的词才是原创性的。”^③德里达还认为,作为一种“发明”,人们在言说与写作中需要剪断文脉的脐带,抛弃逻格斯中心论,“偏离”传统的文体和风格,返璞归真,回到逻辑之前的原始语言状态。也只有这样,人们的言说与书写,才能摆脱受语言操纵的木偶的命运。

^① 芦苇、王大兵《电影编剧的秘密》,上海交通大学出版社 2013 年版,第 23 页。

^② 转引自尚杰《解构:另一种发明》,《读书》2001 年第 8 期,第 123 页。

^③ 转引自尚杰《解构:另一种发明》,《读书》2001 年第 8 期,第 121 页。

德里达的“发明”说,别出心裁、构想突兀。但是,这套理论似乎有点不接地气,常人无法操作。德里达自己的言论和著述,由于充满了太多的“发明”与“自由书写”,佶屈聱牙、晦涩难懂,给受众带来了许多麻烦。正如解构主义的研究者尚杰所言:“读懂德里达的这一篇,未必读懂他的另一篇。他自己说,每一篇都附着一种用词方法,不遵守通用的习惯。”^①假如,编剧也依据德里达的“发明”说,去写剧本、搞创作,观众哪能看得懂呢?

上海音乐学院的王建民教授创作过多部《二胡狂想曲》,其旋律、和声、风格、气度绝对令人耳目一新。笔者曾经请教过他:“您是如何做到的?”答曰:“我使用的音阶,不是传统的大调或小调,而是经过我自己改造的。”奥秘原来藏在这里!是啊,音阶是音乐的基本语言系统,用改造过的语言系统创作新作品,自然也就不入俗套了。此举对笔者的启迪是:把“发明”变为“改造”,或许是一条摆脱制约的路径。

回眸经典剧作,笔者发现,许多名编剧使用的语言系统,虽然不是自己“发明”的,但也是经过精心改造的。例如:刘锦云的《狗儿爷涅槃》,使用的语言中夹杂着河北方言的语式与句式。赵耀民的《长恨歌》,使用的语言中添加了上海方言中的招牌语句与代表词汇。何庆魁的《卖拐》、《卖车》、《拜年》、《包袱》、《送水》、《钟点工》等系列小品,所使用的语言更是“黑土地”方言与普通话的杂交与杂糅,像“得瑟”、“忽悠”、“小样”这样的特色词汇以及农家特有的说事方式,确实给作品带来了浓浓新意。在芦苇任编剧的《图雅的婚礼》中,所有的对话中没有形容词,甚至没有指称色彩、味道以及情感的词汇。这套语言系统特干瘪、特直白、特质朴,也特别有新意。

由此看来,在编创剧本的过程中,“发明”一套语言固然不现实,但借助不同地域的方言土语,结合不同人群的语言习惯,用掺沙子、套语式、去陈言、融特色等方式,对常用的、普适的同时也是平庸的语言系统进行合理的改造,是反抗制约的路径之一,也是编剧的主体性、独创性的体现。

(二) 故事、结构层面的博弈。

有人曾经戏言:所谓学术研究,就是从书架子上挑出十本书来,研读之后写下自己的见解。当他把这批图书还回书架的时候,十本成了十一本,其中一本是他写的。

当下的编剧界,许多人就是用这种方式来编写剧本的。他们远离社会生活,也不屑于深入基层。但他们看过许多碟片,韩剧、日剧、美剧,哪部红火看哪部。然后,从每部作品中抠一点、扒一点、偷一点、捞一点,他自己的那一部也就出笼了。说“不是编剧在写剧本,而是剧本在写编剧”,这话用在这儿还真蛮贴切的。

笔者并不反对借鉴,但对这种创作方法全然不敢苟同。剧本的故事、结构,是独创性的集中体现。在这个层面上的博弈,容不得有半点偷懒与取巧。

^① 尚杰《解构:另一种发明》,《读书》2001年第8期,第121页。

由田沁鑫编剧并导演的话剧《生死场》，之所以能够从无数部抗日剧中脱颖而出，之所以能成为当代经典，就是因为主创没有人云亦云，没有依据套路胡编乱造似曾相识的抗日故事。在《生死场》的第一幕中，日本人在二里半家吃了、喝了，还强奸了女主人。村民没有反抗，只是觉得有点晦气。别人可没这么写过！到了第二幕，日军杀了一个揭竿而起、带头反抗的中国人。可他不是贫农、雇农，也不是地下党、游击队，而是村里的地主。别人也没这么写过！在村民的心目中，鬼子的胆忒大，比地主的胆还大，不惹他们为上策。因此，他们一直选择沉默。直到剧终之前，当日军杀害了一个又一个无辜的村民后，老实巴交的老百姓才警醒：想不招谁不惹谁地活着，看来是不可能的！这才开始了顽强、悲壮的抗争，继而引发了全场观众的沸腾与欢呼。

《生死场》的剧本改编自萧红 1935 年创作的同名小说。它是萧红的第一部作品，创作的时候也才二十四岁。那个时候，全面抗战尚未开始，作者不可能受到同类作品的左右与牵制。也正因为如此，这个故事写得特单纯、特个性，也特有真实感。

如何编创不落俗套的故事？如何设计匠心独具的结构？话剧《生死场》的成功告诉我们：坚持描述自己钩沉的历史，坚持叙述自己认定的故事，时刻警惕人云亦云、陈词滥调，时刻提防被陈规、俗套所绑架，是寻求突破的又一条路径。

（三）题旨、意味层面的博弈。

在艺术创作领域，有个概念叫“时代精神”。但凡提及这个概念的学人与文章，都在劝人把握时代精神，显现时代精神，将时代精神融入作品。

在艺术批评领域，有个概念叫“历史局限”。但凡使用这个概念写批评文章的人，大多会对作品做过赏析后，以“历史局限”为导引，概述几条情有可原的美中不足。

这类文章看多了，便会发现“时代精神”与“历史局限”之间存在一种天然的勾连：被后人分析、挑剔出来的“历史局限”，大多为编剧所处年代的“时代精神”；而“历史局限”不明显的剧作，对“时代精神”的吸纳也较少。例如：话剧《旮旯胡同》（1993 年），对当年的“时代精神”吸纳得比较充分，也才过了二十年，该剧已经显现出“历史局限”来了。而萨特的《死无葬身之地》（1946 年），对 1940 年代的“时代精神”显然吸纳不够，半个多世纪过去了，依然很难找到该剧的“历史局限”。

高尔基在给画家列宾的一封信里说：“我，一个人，是不满意我自己，一个作家的，因为我读书太多，而且书劫夺了我的灵魂。由于读书，我丧失了大量独特的、我自己的东西，我从大自然那里专门赋有的东西。成为作家之后，我就开始自信：我在自己的思想上是不自由的，正如其他许多作家一样；我有时所运用的事实和思想，都是我从别人书中拾取来的，而不是自己凭自己的心灵直接体验来的。这是十分令人难受的。”^①由此看来，与别人尤其是名人、要人写的书、讲的话保持一定的距离，与精神领域流行的

^① 转引自关文修《高尔基的读书观》，《读书》1981 年第 4 期，第 138 页。

“时尚”保持一定的距离，自主提炼剧作的题旨、意味，自主表达对于社会、人生的独到发现，也是发挥主体性的一种表现或策略。由考林·魏格纳任编剧的话剧《纪念碑》，表述了主创对战争得失及宽恕救赎的独特理解：尽管政府一再宣称，人民已经赢得了战争的胜利，但是，作为人民之一员的单身母亲，因为在战争中失去了唯一的女儿，她就有理由认定自己不是胜利者，她就有依据向狱中战犯讨还血债。由冯柏铭任编剧的歌剧《钓鱼城》，表达了主创对英雄气节的独特阐释：用十万百姓的身家性命来支撑武将的一世英名，并非千古豪杰；而为了百姓甘当降将、甘受屈辱，那才是真正英豪。这些优秀作品中显现出来的题旨、意味，就是与别人写的书、别人讲的话以及在精神领域流行的“时尚”成功博弈的结果。

巴金先生说过：“‘创作自由’不是空洞的口号，只有在创作实践中人才知道什么是‘创作自由’。也只有出现更多、更好的作品，才能说明什么是‘创作自由’。”^①事实一再证明，对于编剧的主体性、独创性以及自由度的认知，需要在创作实践中进一步琢磨、进一步默会，最终达成全面、准确的把握。

谁在写剧本？若是非得回答，这话得分两句说。在通常情况下，是无奈的我与语言、样式、思维定势等一批“冤家”共同在编写剧本。然而，理想的状态是，清醒的我率领我改造的语言、我借用的样式、我操控的思维与众多“冤家”在抗争、博弈中自主地编写剧本。

^① 巴金《巴金六十年文选》，上海文艺出版社1986年版，第345页。

陆羽《教坊录》及相关史事考

中山大学中文系 黎国韬

摘要：据《宋史·艺文志》、《吴兴备志·经籍征》等文献记载，唐人陆羽曾撰有《教坊录》一书（一卷）；但从该书的佚文、陆羽的生平以及历代著录的情况来看，应为伪托之作居多；《教坊录》之所以托名于陆羽，主要原因是他早年曾诣伶党、为伶正，并任伶正之师，其间还曾表演过木人、假吏、藏珠等戏。相关考察，对了解唐代散乐伎艺的表演、陆羽生平的情况以及陆氏在古代戏剧史上的地位当有一定帮助。

关键词：陆羽 《教坊录》 伶正 木人假吏藏珠 唐戏

陆羽（733～约804），字鸿渐，唐代文学家、戏剧家、书法家、烹茶圣手。据《宋史·艺文志》（卷二百二）、《吴兴备志·经籍征》（卷二十二）等文献记载，他曾撰有《教坊录》一卷。该书今已亡佚，但《近事会元》（卷四）引用过其中的三段文字。对这三条遗文进行分析，并对陆羽生平史事进行考察，可以了解唐代散乐伎艺表演的一些具体情况，以及陆氏在古代戏剧发展史上的重要地位，亦可判断出《教坊录》一书的真伪。鉴于前人甚少关注这方面的问题，试作考析如次。

一

据记载，唐人“陆鸿渐”曾撰写过《教坊录》一卷；虽然该书现已亡佚，但宋人李上交《近事会元》（卷四）之“春莺啭”条、“左教坊右教坊”条、“宜春院十家三国”条尚各录其遗文一段。兹移录如次：

《教坊录》云：“唐高宗晓声律，因风叶鸟声晨坐闻之，命乐工白鸣达写之，遂有此曲。凡箜篌大弦未尝鼓，唯作此曲，入鸟声即弹之，筝则移西柱向上，鸟声毕入，急复移如旧也。”^①

《教坊录》云：“唐明皇开元末，西京右教坊在光宅坊，左教坊在延正坊。右善歌，左善舞，盖相习也。”^②

① 李上交《近事会元》卷四，上海古籍出版社1992年版，第285～286页。

② 李上交《近事会元》卷四，上海古籍出版社1992年版，第286页。

《教坊录》云：“女妓入宜春院，谓之内人，亦曰前头人，谓在上前也。骨肉得居教坊，谓之内人家，有请俸。其得幸者，谓之十家。故郑嵎《津阳门诗》云‘十家三国增光辉’是也。家虽多，亦以十家呼之。三国谓秦、韩、虢，杨氏三夫人也。”^①通过以上三条遗文，再结合陆羽的生平及相关史事，我们大致可以判断《教坊录》一书为伪托居多，理由主要有以下五条：

理由之一，陆羽为唐人，他在称呼唐高宗、唐明皇时，按理应该称高宗、明皇，而不会在前面加上“唐”字，这说明《教坊录》的作者很可能是唐代以后人。

理由之二，上引第三段遗文中提到了唐代诗人郑嵎及其《津阳门诗》，这是最大的可疑之处。据陆羽所撰《陆文学自传》称：

上元初，结庐于苕溪之滨，闭门对书，不杂非类，名僧高士，谈宴永日。常扁舟往来山寺，随身惟纱巾、藤鞋、短褐、犊鼻。……上元辛丑岁，予阳秋二十有九。^②所谓“上元辛丑岁”，即唐肃宗上元二年（761），其时陆羽“阳秋二十有九”；由此可以推知，他生于唐玄宗开元二十一年（733）。另据《新唐书·隐逸传》记载，陆羽“贞元末，卒”；由此可以推知，其卒年不会晚于公元804年。再据《文献通考·经籍七十》记载：“郑嵎《津阳门诗》一卷，晁氏（《郡斋读书志》）曰：‘唐郑嵎，字宾先，大中五年进士。津阳门即华清宫之外阙。’”^③由此可见，郑嵎为宣宗大中五年（851）进士，此时距陆羽去世已有四十余年，郑氏诗能被陆羽看到的可能性几乎没有。

另据郑嵎《津阳门诗序》称：“津阳门者，华清宫之外阙。南局禁闱，北走京道。开成中，嵎常得群书，下帷于石瓮僧院。而甚闻宫中陈迹焉。今年冬，自虢而来，暮及山下，因解鞍谋餐，求客旅邸。而主翁年且艾，自言世事明皇，夜阑酒余，复为嵎道承平故事。翼日，于马上辄裁刻俚叟之话，为长句七言诗，凡一千四百字，成一百韵止，以门题为之目云耳。”^④由此可见，郑氏诗必作于文宗开成（836～840）之后，其时陆羽去世已有三十多年，《教坊录》若为陆氏亲编，是不可能录入《津阳门诗》的。

理由之三，《近事会元》（卷四）所录的三段遗文在唐人崔令钦所撰《教坊记》中均有相仿的记载。为便于比较，兹录崔氏《教坊记》相仿的三段文字如次：

高宗晓声律，晨坐闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。^⑤

西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。^⑥

^① 李上交《近事会元》卷四，上海古籍出版社1992年版，第286页。

^② 董诰等《全唐文》卷四百三十三，上海古籍出版社1990年版，第1957页。

^③ 马端临《文献通考》卷二百四十三，中华书局1986年版，第1922页。

^④ 清官修《全唐诗》卷五百六十七，中华书局1960年版，第6561页。

^⑤ 崔令钦撰、罗济平校点《教坊记》，辽宁教育出版社1998年版，第7页。

^⑥ 崔令钦撰、罗济平校点《教坊记》，辽宁教育出版社1998年版，第1页。

妓女入宜春院，谓之内人，亦曰前头人，常在上前头也。其家得在教坊，谓之内人家，四季给米。其得幸者，谓之十家，给第宅，赐亦异等。初特承恩宠者有十家，后继进者敕有司给赐同十家。虽数十家，犹故以十家呼之。^①

由此可见，上引《教坊记》的内容与《教坊录》的遗文出入并不大，两者之间应当存在抄袭关系。而据崔令钦《教坊记序》称：

玄宗之在藩邸，有散乐一部，戢定妖氛，颇藉其力。及膺大位，且羁縻之。……翌日诏曰：“太常礼司，不宜典俳优杂伎。”乃置教坊，分为左右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。开元中，余为左金吾，仓曹武官十二三是坊中人。每请禄俸，每加访问，尽为余说之。今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得。粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。^②

由此可见，崔令钦于玄宗开元(713~741)间曾任“左金吾”一职，与教坊中的“仓曹武官”很熟络，对当时教坊的情况可谓了如指掌；所以崔氏撰写的《教坊记》有亲闻亲见为依据，完全不需要抄袭陆羽之作。既然如此，难道是陆羽抄袭了崔氏之作吗？据《唐才子传·陆羽》记载：“(羽)有学，愧一事不尽其妙。”^③由此可见，以陆氏的才能、性格及其在当时的名望，亦绝不至于抄袭崔令钦的作品。剩下最大的可能就是，《教坊录》乃中唐以后人抄缀崔氏《教坊记》而成，却托名到陆羽身上。

理由之四，肃宗上元二年(761)其实是陆羽人生中的一个转折点，这一年他撰写了《陆文学自传》，其中一段提到：

自禄山乱中原，为《四悲诗》；刘展窥江淮，作《天之未明赋》。皆见感激当时，行哭涕泗。著《君臣契》三卷，《源解》三十卷，《江表四姓谱》八卷，《南北人物志》十卷，《吴兴历官记》三卷，《湖州刺史记》一卷，《茶经》三卷，《占梦》上中下三卷。并贮于布囊。^④

由此可见，上元二年之前陆羽已撰有著述多种，并详细记录于《自传》当中，还“贮于布囊”随身携带，但这里面并无《教坊录》。假如陆羽确实撰写过这部作品，那只能是上元二年之后的事。不过，据前引《陆文学自传》那段文字可知，上元二年后，陆羽的生活状态是“闭门对书，不杂非类，名僧高士，谈宴永日”，恐怕再也不会撰写《教坊录》一类品味不甚高雅的著述了。

理由之五，从历代史志、文献目录等对“陆鸿渐《教坊录》”的著录情况来看，只有《宋史·艺文志》(卷二百二)及《吴兴备志·经籍征》(卷二十二)提到此书。但前者成书于元代，后者成书于明朝；在此之前，中唐、晚唐、五代古籍均未征引。即使宋人《近

① 崔令钦撰、罗济平校点《教坊记》，辽宁教育出版社1998年版，第1页。

② 崔令钦撰、罗济平校点《教坊记》，辽宁教育出版社1998年版，第1页。

③ 辛文房《唐才子传》卷三，黑龙江人民出版社1986年版，第59页。

④ 董诰等编《全唐文》卷四百三十三，上海古籍出版社1990年版，第1957页。

事会元》引及遗文，也只提到书名，而未明言作者。因此，没有可能在元明时期反而有陆氏此书凭空出世。

鉴于以上五条理由，笔者认为《教坊录》（一卷）应该不是陆羽（鸿渐）所作，而为唐代以后的伪托之书，具体年代及作者俟考。

二

接下来想要追问的是，《教坊录》的编撰者何以要伪托陆鸿渐之名呢？如果对陆羽生平有所了解的话，问题就不难回答了，以下先看几条相关史料：

《陆文学自传》：三岁憇露，育乎竟陵大师积公之禅院。……因倦所役，舍主者而去，卷衣诣伶党，著《谑谈》三篇。以身为伶正，弄木人、假吏、藏珠之戏。……天宝中，郢人酺于沧浪，道邑吏召子为伶正之师。时河南尹李公齐物出守，见异，捉手拊背，亲授诗集，于是汉沔之俗亦异焉。^①

《太平广记》引《大唐传载》：太子文学陆鸿渐，名羽，其生不知何许人。竟陵龙盖寺僧姓陆，于堤上得一初生儿，收育之，遂以陆为氏。及长，聪俊多闻，学赡辞逸，恢谐谈辩，若东方曼倩之俦。^②

《新唐书·陆羽传》：天宝中，州人酺，吏署羽伶师，太守李齐物见，异之，授以书。遂庐火门山，貌俗陋，口吃而辩。^③

自上引可知，陆羽年轻的时候曾有过“诣伶党”、“为伶正”、“为伶正之师”的经历，并曾表演过“木人、假吏、藏珠”等散乐伎艺，将《教坊录》托名于陆鸿渐这样一位有声望、善诙谐、曾入伶界的人物，实在合适不过了。当然，上引三条史料以《陆文学自传》最为可靠，对其自述的若干问题作进一步考析，会更有助于了解陆氏的生平以及当时散乐表演的一些具体情况，对于评价陆羽在古代戏剧史上的地位亦甚有参考价值。

首先值得关注的是“诣伶党”、“伶正”、“伶正之师”这几个词。所谓“伶党”，当指伶人演出团体；所谓“诣伶党”，当指进入伶人演出团体并充当乐人。不过，这在当时可不是件随便的事。唐人孔颖达为《左传·襄公二十三年》作“正义”时曾经提到：

近世《魏律》，缘坐配没为工、乐杂户者，皆用赤纸为籍，其卷以铅为轴。此亦古人丹书之遗法。^④

由此可见，北朝时期的工户、乐户皆为“杂户”，多由罪人充当，其户籍用“赤纸”书写，并

^① 董诰等编《全唐文》卷四百三十三，上海古籍出版社1990年版，第1957页。

^② 李昉等《太平广记》卷二百一，上海古籍出版社1990年版，第二册323—324页。

^③ 欧阳修、宋祁《新唐书》卷一百九十六，中华书局1975年版，第5611页。

^④ 左丘明传、杜预注、孔颖达正义《春秋左传正义》卷三十五，北京大学出版社1999年版，第990页。

以“铅”为卷轴，形制和一般平民的户籍颇不相同，隋唐时期亦沿袭此制。^①因此，陆羽若想成为伶党中的一员，必须获得乐户的“乐籍”才能办到。如果入了乐籍之后，想要脱离乐杂户的身份，那就更加困难了，因据《大唐六典》卷六《都官郎中》记载：“凡反逆相坐，没其家为官奴婢。……一免为番户，再免为杂户，三免为良人。”^②由此可见，当时“杂户”（包括乐户、工户等）的社会身份虽高于“奴婢”，但至少要比“良人”低一等，所以必须获得豁免才能脱籍；而陆羽后来从竟陵太守李齐物读书，并任“太子文学”，肯定已经从乐杂户的身份中脱离出来了。

至于“伶正”一词，当指伶人团体中伎艺较为突出者，甚至是陆羽所在地方州府伶人团体的首领；古代乐官之长往往称为“乐正”，这个“正”字即有官长、首领的意思。当然，遍检史籍可知，唐代宫廷乐官中并无“伶正”一职，所以陆羽最多不过是地方州府上一位伎艺较为出色的伶人头目而已。还有就是“伶正之师”一词，当是指伶人演出团体中的教习，在唐代宫廷教坊中有“第一曹博士、第二曹博士”等职，充任教习乐舞、戏剧之官，^③估计地方州府的伶人团体中也有类似设置，只是名称、待遇不同而已。约而言之，从“诣伶党”、“伶正”、“伶正之师”这几个词可以看出，陆羽不但一度入过伶界，名系乐籍，而且在伶界中享有一定声望。

其次值得关注的问题是陆羽何时加入了“伶党”。若据《自传》所述，是在“天宝中”；而近人储仲君、陈耀东二先生考证指出：

颜真卿有《金紫光禄大夫守太子太傅兼宗正卿司空上柱国陇西郡开国公李公（按：即李齐物）神道碑铭》（《文忠集》卷六），碑文云：“拜河南尹，仍水陆运使，属左相李公适之、尚书裴公宽、京兆尹韩公朝宗与公为飞语所中，公遂贬竟陵郡太守。时陆羽鸿渐随师郡中……”据《旧唐书·玄宗纪》，天宝五载（七四六）七月，“李适之贬宜春太守，到任，饮药死”。李齐物之贬竟陵太守，亦在同时。是知天宝五载，陆羽始入士子伍中，时年十四。^④

此说有文献可征，颇为可靠，故陆羽“始入士子伍中”的时间是在唐玄宗天宝五载（746），时年一十四岁。如前所述，“入士子伍”也就是脱离了乐籍，并由乐户身份变成了良人（包括读书人在内），这在当时是十分困难的，估计竟陵太守李齐物从中帮了很大的忙。由此亦可推知，陆羽“卷衣诣伶党”的时间必定早于天宝五载；换言之，他大约十岁出头的时候就已经充当优伶出场表演了，称为“童伶”亦不为过。值得注意的是，陆羽居然还“著《谑谈》三篇”；当时伶人队伍中识字者估计不多，更何况是著书？难怪

① 笔者案，有关乐杂户的问题详拙文《古代的乐户》（载《文史知识》2013年第12期）所述，兹不赘。

② 李隆基撰、李林甫注《大唐六典》卷六，三秦出版社1991年版，第149页。

③ 笔者案，详拙文《略论唐宋教坊梨园中的几个问题》（载《星海音乐学院学报》2011年第1期）所述，兹不赘。

④ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》卷三，中华书局1987年版，第624～625页。

他年纪轻轻就当上了“伶正”和“伶正之师”。

再次值得关注的问题是“弄木人、假吏、藏珠之戏”。所谓木人、假吏、藏珠，实际上是三种不同的散乐伎艺。其中“木人之戏”就是刻木为偶，并以机关控制其活动的傀儡戏，据张𬸦《朝野金载》(卷六)记载：

洛州殷文亮曾为县令，性巧好酒，刻木为人，衣以缯彩，酌酒行觞，皆有次第。

又作妓女，唱歌吹笙，皆能应节。饮不尽，即木小儿不肯把。饮未竟，则木妓女歌管连理催。此亦莫测其神妙也。^①

由此可见，唐人的机关木偶傀儡制作十分精巧。另据《封氏闻见记》卷六“道祭”条记载：“大历中，太原节度使辛景云葬日，诸道节度使使人修祭。范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟郑公、突厥斗将之戏。机关动作，不异于生。祭讫，灵车欲过，使者请曰：‘对数未尽。’又停车设项羽与汉高祖会鸿门之象，良久乃毕。”^②并可证明木人之戏是指机关木偶。

至于“弄假吏”，则指参军戏。唐人赵璘《因话录》记载：“肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者谓之‘参军桩’。天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工，是日遂为假官之长，所为[谓]桩者。”^③引文中明确提到“弄假官戏”和“参军桩”，弄假官就是弄假吏，参军桩则为参军戏中的主要脚色，所以陆羽所“弄假吏”为参军戏无疑。

另据《乐府杂录·俳优》记载：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军。……有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。是以陆鸿渐撰词云‘韶州参军’，盖由此也。武宗朝有曹叔度、刘泉水。咸通以来即有范传康、上官唐卿、吕敬迁等三人。”^④由此可见，陆羽确实是一个表演参军戏的高手，所以后人才会专门提到他为参军戏“撰词”一事。

更加值得注意的是，陆氏所演的参军戏在当时还有“陆参军”的专称。据范摅《云溪友议》卷下“艳阳词”条记载：

(元稹)乃廉问浙东。别(薛)涛已逾十载，方拟驰使往蜀取涛，乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春自淮甸而来，善弄“陆参军”，歌声彻云。篇韵虽不及(薛)涛，容华莫之比也。元公似忘薛涛而赠采春诗曰：“……更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。”望夫歌者，即啰唝之曲也。(原案：金陵有啰唝楼，即陈后主所建。)采春所唱一百二十首，皆当代才子所作，其词五、六、七言，皆可和者。^⑤

① 张𬸦《朝野金载》卷六，中华书局1979年版，第142页。

② 封演《封氏闻见记》卷六，上海古籍出版社1992年版，第447页。

③ 赵璘《因话录》卷一，上海古籍出版社1991年版，第469页。

④ 段安节撰、罗济平校点《乐府杂录·俳优》，辽宁教育出版社1998年版，第8页。

⑤ 范摅《云溪友议》卷下，上海古籍出版社1991年影印，第607页。

前引《乐府杂录》提到陆羽“撰词”为参军戏,《云溪友议》又提到刘采春“唱词”为“陆参军”,可见刘氏所演的“陆参军”即陆羽的“韶州参军”。^① 弄参军戏而专门冠称“陆”氏,足够证明陆羽在参军戏发展史上占有重要地位。此外,这种“韶州参军”戏还牵涉另一个有意思的问题,据储仲君、陈耀东二先生考证:

(陆羽)又曾为李复从事。周愿《牧守竟陵因游西塔著三感说》:“愿与百越节度使扶风马公曩时俱为南海运率李公复从事。公诏移滑台,扶风公洎予又为幕下宾。”又云:“愿频岁与太子文学陆羽同佐公之幕,兄呼之。”李复乃李齐物之子,羽往依之,自在情理之中。据李罕《容州刺史李公去思颂》(《全唐文》卷六二一)及旧史,贞元二年(七八六)秋八月,李复自容州刺史迁岭南节度使(《唐方镇年表》系于贞元四年,误),八年(七九二),征拜宗正卿,十年,为义成军节度使,十三年,卒。周愿并未明言陆羽为岭南从事或滑台从事(义成军治滑台),然裴胄贞元七年始罢湖南、徙江西,而李复贞元八年即已离岭南,自七年至八年,不得言“频岁”,故颇疑陆羽所入乃义成军节度使幕,或始在岭南,后又随往滑州。^②

由此可见,陆羽虽以任“滑台从事”的可能性较大,但亦有到过岭南的可能;而前引《乐府杂录·俳优》关于“韶州参军”的记载,也在一定程度上为此说提供了旁证。因为“韶州”在唐代正是“岭南道”内的一个州,陆羽未曾在宫廷教坊任职,原本应不认识李仙鹤;他之所以知道李仙鹤善演参军戏,当是到过韶州,而仙鹤时任此州“同正参军”,所以曾为伶正的陆羽一时伎痒,才为这一类型的戏剧演出留下了“撰词”。

最后让我们看看“藏珠之戏”。据宋人夏竦《文庄集》(卷三十六)所录《观藏珠》诗曰:“敏手机心颇自安,遮藏有路巧千般。主公当面无因见,只怕旁人冷眼看。”^③ 可见“藏珠”应是一种“敏手遮藏”的杂技表演。对此,《墨客挥犀》(卷八)有更清楚的记载:

丁晋公为昭王宫使,夏英公时以翰林学士为判官。一日会宴斋官,伶人有杂手伎,号“藏攢”者在焉。丁顾夏曰:“古无咏藏攢诗,内翰可作一首。”英公即席献诗曰:“舞拂跳珠复吐丸,遮藏巧伎百千般。主公端坐无由见,却被傍人冷眼看。”^④

引文提到的“夏英公”即夏竦,他所咏的《藏攢》诗虽与前引《观藏珠》诗在文字上略有出入,但所咏内容基本相同,由此证明“藏珠之戏”亦即称为“杂手伎”的“藏攢”。再从“舞拂跳珠复吐丸,遮藏巧伎百千般”一联来看,表演时,伶人会一手执拂子,一手将一个乃

^① 笔者案,有学者认为陆参军之“陆”是指“陆象先”(见尹占华《唐代参军戏补说》,载《聊城大学学报》社科版2007年第4期),实为舍近求远之说;对此,拙文《唐五代参军戏演出形态转变考》(载《民族艺术》2008年第4期)已有考析,兹不赘。

^② 傅璇琮主编《唐才子传校笺》卷三,中华书局1987年版,第629页。

^③ 夏竦《文庄集》卷三十六,《文渊阁四库全书》1087册,台湾商务印书馆1986年版,第334页。

^④ 彭乘《墨客挥犀》卷八,上海古籍出版社1991年版,第708页。

至多个珠球循环抛接，即所谓“跳珠”，甚至用各种手法将珠球变“走”，让旁观者无由得见，颇类似于现代舞台上的魔术杂技表演。

总之，从“弄木人、假吏、藏珠之戏”可以看出，陆羽精通多种散乐伎艺，而且能撰写“参军戏词”，不愧为当时的戏剧家。后人编写《教坊录》时伪托于其名下，确是事出有因的。

三

陆羽不但是一位伶界名人，也是唐代有名的文学家，还是一位书法家和烹茶圣手，接下来不妨再分析一下他留存至今的诗文作品，大致包括诗、文、《茶经》三类。在《全唐诗》(卷三百八)中，录有陆氏诗二首、句三联，移录如次：

《歌》：不羡黄金罍，不羡白玉杯。不羡朝入省，不羡暮入台。惟羡西江水，曾向金陵城下来。

《会稽东小山》：月色寒潮入剡溪，青猿叫断绿林西。昔人已逐东流去，空见年年江草齐。

句一：辟疆旧林间，怪石纷相向。

句二：绝涧方险寻，乱岩亦危造。

句三：泻从千仞石，寄逐九江船。^①

对于陆氏的诗，《唐才子传》曾有记述及评价云：“(羽)工古调歌诗，兴极闲雅，著书甚多。……时鲍尚书防在越，羽往焉，(皇甫)冉送以序曰：‘君子究孔、释之名理，穷歌诗之丽则。……’集并《茶经》今传。”^②由此可见，唐人对于陆氏诗作的评价便已不低；而元人辛文房撰写《唐才子传》时尚能看到陆羽的诗文集，“工古调歌诗”的评价应当也有根据。可惜现在能看到的陆氏的完整诗作，仅剩上引两篇了。

除诗歌外，《全唐文》(卷四百三十三)录有陆羽的文章四篇，依次为《游慧山寺记》，《论徐颜二家书》，《陆文学自传》，《僧怀素传》。四文当中有两文涉及书法，俱有妙理在焉。如《僧怀素传》有云：

颜太师真卿以怀素为同学邬兵曹弟子，问之曰：“夫草书于师授之外，须自得之，张长史睹孤蓬惊沙之外，见公孙大娘《剑器》舞，始得低昂回翔之状，未知邬兵曹有之乎？”怀素对曰：“似古钗脚为草书竖牵之极。”颜公于是倘佯而笑，经数月不言其书。怀素又辞之去，颜公曰：“师竖牵学古钗脚，何如屋漏痕？”素抱颜公脚唱叹久之。颜公徐问之曰：“师亦有自得之乎？”对曰：“贫道观夏云多奇峰，辄尝师之

^① 清官修《全唐诗》卷三百八，中华书局 1960 年版，第 3942~3943 页。

^② 辛文房《唐才子传》卷三，黑龙江人民出版社 1986 年版，第 59 页。

夏云。因风变化，乃无常势，又无壁折之路，一一自然。”颜公曰：“噫，草圣之渊妙，代不绝人，可谓闻所未闻之旨也。”^①

此《传》虽以记述怀素生平为主，而书理无所不在。另如《论徐颜二家书》有云：“徐吏部不授右军笔法而体裁似右军，颜太保授右军笔法而点画不似，何也？有博识君子曰：‘盖以徐得右军皮肤眼鼻也，所以似之。颜得右军筋骨心肺也，所以不似。’”^②对徐吏部和颜太保书法的异同优劣判断精微，不难看出陆羽的书法造诣。陆羽在《陆文学自传》中自称“工书”，殆不诬也。

至于擅长烹茶并著《茶经》，则为陆羽在戏剧、书法、文学以外的又一杰出才艺。据《新唐书·隐逸传》记载：

羽嗜茶，著《经》三篇，言茶之原、之法、之具尤备，天下益知饮茶矣。时鬻茶者，至陶羽形置炀突[锡器]间，祀为茶神。有常伯熊者，因羽论复广著茶之功。御史大夫李季卿宣慰江南，次临淮，知伯熊善煮茶，召之，伯熊执器前，季卿为再举杯。至江南，又有荐羽者，召之，羽衣野服，挈具而入，季卿不为礼，羽愧之，更著《毁茶论》。其后尚茶成风，时回纥入朝，始驱马市茶。^③

由此可见，唐人“尚茶成风”，并用陶瓷塑造出陆羽的形象，奉之为“茶神”；后世又复称之为“茶圣”，声名可谓卓著。而《新唐书》编者更将陆氏视为回纥“驱马市茶”之始作俑者，又可见其影响世俗、转移民风之力。总之，陆羽不但为唐代的表演艺术家，亦兼烹茶家、文学家、书法家于一身，这在其存世文字中处处可以觅得证明；《唐才子传》称其“有学愧一事不尽其妙”，实在不是过誉。

小 结

通过以上考述可知，《宋史·艺文志》、《吴兴备志·经籍征》等文献虽曾记载唐人陆羽撰有《教坊录》一书，但从该书的遗文、陆羽生平的史事以及历代著录等情况来看，这是一部中唐以后的伪托之作。伪托的主要原因是陆氏曾诣伶党、任伶正，并为伶正之师，其间又曾弄木人、假吏、藏珠之戏，对参军戏的发展亦作出过重要贡献，所以在伶界享有盛誉；编写“教坊”为名的书籍，很自然就联系到他身上了。

任半塘先生的大著《唐戏弄》也多次提到陆羽，在书中的《附载》部分，任氏专立《唐戏百问》一节，提出了唐代戏剧研究领域一百个有待解答的问题，与陆羽直接相关者就达七条之多：（一四）唐陆羽之《教坊录》，抑尚有传本否？（一九）陆参军之“陆”字何义？（二〇）何谓“藏珠之戏”，何以能与假吏、木人两种戏并举？（四二）何谓“伶党”？（四

^① 董浩等编《全唐文》卷四百三十三，上海古籍出版社1990年版，第1957页。

^② 董浩等编《全唐文》卷四百三十三，上海古籍出版社1990年版，第1957页。

^③ 欧阳修、宋祁《新唐书》卷一百九十六，中华书局1975年版，第5612页。

三)何谓“伶正”与“伶正之师”? (八〇)陆羽“卷衣诣伶党”,“卷衣”何说? (一〇三)日本《万岁》,有谓似我之“陆参军”者,其伎究竟如何?^① 本文的考述及结论,实际上已回答了上述问题的大部分。所述不当之处,还望方家不吝赐正。

① 任半塘《唐戏弄》下册,上海古籍出版社 2006 年版,第 1202~1210 页。

金代北曲用韵考

上海交通大学 刘云憬

摘要:北曲是金、元时期流行于北方的一种通俗文学,它通俗化的出身决定了它更贴近也更能反映当时的口语,反映当时的实际语言状况。本文通过对金代北曲材料的穷尽式研究,力图从总体上把握金代北曲的用韵情况、展示金代北方汉语的整体面貌,从而透露出《中原音韵》之前语音演变的一些信息,反映 12 至 13 世纪语音演变的脉络。

关键词:金代北曲 韵部 诸宫调

北曲是金、元时期流行于北方的剧曲与散曲所用的音乐,是对北方散曲、戏曲所用的各种曲调的统称,以区别于南宋以来流行于南方的南曲。

北曲主要包括剧曲和散曲两种。剧曲主要包括杂剧和诸宫调。院本是金元时期杂剧演出的底本,名目繁多,但是可惜都没有流传下来。只有诸宫调保留了一些,我们现在可以看到的金代诸宫调有两部,一部是董解元《西厢记诸宫调》,一部是无名氏的残本《刘知远诸宫调》。

董解元《西厢记诸宫调》又称为《西厢记弹词》或《弦索西厢》,讲述的是张生和莺莺的爱情故事,是保存下来的宋金时期唯一完整的诸宫调本子,代表了宋金时代说唱文学的最高成就。而作者董解元的生平事迹已无可考。另一部诸宫调作品《刘知远诸宫调》,作者已经无法考证,全书总共十二卷,但是现在只剩下了一头一尾,共计五卷,讲述的是刘知远发迹及其与妻子李三娘悲欢离合的故事。

除了诸宫调,值得一提的还有散曲,它没有动作、说白,只供清唱吟咏。它有两种基本类型:小令和套数。小令是比较短的散曲,套曲由若干首曲子组成。

北曲的形成较多地继承了北方说唱艺术的成分,如诸宫调、市井叫卖声、小唱等,所以北曲属于民间俗曲,这就决定了北曲在内容、风格方面世俗化的出身,也决定了它在用语方面的口语化。口语词的运用,使得北曲能够真实地反映金元时期的语言实际,这同时也决定了金代北曲用韵的研究具有重要价值。

我们考察韵部依据的材料:《西厢记诸宫调》依据的是朱平楚《西厢记诸宫调注释》(甘肃人民出版社,1982),校以侯岱麟《西厢记诸宫调》(文学古籍刊行社,1995);《刘知远诸宫调》依据的是蓝立冀《刘知远诸宫调校注》(巴蜀书社,1989);散曲依据的是隋树

森《全元散曲》(中华书局,1981)。

一、韵部归纳与分析

在所用的三种材料中,一共用了14个宫调,229个曲牌,734个韵段。其中《西厢记诸宫调》一共用了14个宫调,152个曲牌,共有450个韵段;《刘知远诸宫调》共用了14个宫调,20个曲牌,共有150个韵段;散曲包括小令39首,套数18个,其中4个是残套,共用了10个宫调,70个曲牌,134个韵段。不论是诸宫调还是散曲,一个宫调下面都有很多的曲牌,每一个曲牌都是一韵到底,因此在统计韵段的时候,一个曲牌算一个韵段,《尾》也算一个独立的韵段。

我们参照《广韵》韵目标注韵脚字,先系联韵脚字,然后通过计算独用、通押等的比例来确定韵部的分合,一般通押在10%以上就可以认为两个韵部已经合并。通过系联,金代北曲可以归纳为12个韵部,具体分析如下:

阳声韵

1. 东钟部

本部包含《广韵》的东冬钟三韵(举平以赅上去,下同)。《广韵》规定东独用,冬钟同用,但是在金代曲韵中,东钟却表现出同用现象。在金代曲韵中,东冬钟三韵一共入韵20次,三韵均没有独用的韵例出现,东钟通用17次,在所有的通押中占了80%,合用无疑。冬韵出现了3次,3次都是和东钟韵的通押,因此不具有独立性,三韵可以合并为一个韵部(韵脚与韵脚之间用“*”隔开,下同)。

东钟部韵例:

《西厢记诸宫调》卷六《双调·荠荷香》: * 穷东 * 动董 * 铜东 * 空东 * 供用 * 奉肿 * 容钟 * 通东 * 龙钟 * 傅用

刘秉忠《南吕·干荷叶》: * 峰钟 * 洞送 * 宗冬 * 空东 * 风东 * 梦送

另外,东钟韵与庚青部的通押出现了3次(阴影部分属于庚青部):

商道《双调·夜行船·尾声》: * 风东 * 生庚 * 痘映 * 情清 * 镜映 * 经青

《刘知远诸宫调》卷十二《般涉调·沁园春》: * 恐肿 * 请静 * 中东 * 容钟 * 龙钟 * 峰钟 * 涌钟 * 踪钟 * 兄庚 * 崇东

《刘知远诸宫调》卷一《商调·玉抱肚》: * 容钟 * 同东 * 浓钟 * 凤送 * 众送 * 冲东 * 中东 * 红东 * 朋登 * 弄送 * 踤钟 * 从钟

它们之间的通押属于特殊通押,根据杨耐思先生对《中原音韵》音系的构拟,东钟韵的主元音是[u],而庚青部的主元音是[ə],两部的通押是因为韵尾相同,而主元音相近。

2. 江阳部

本部包含了《广韵》中江摄的江韵和宕摄的阳唐韵。《广韵》已经规定了阳唐通用,

江独用。在这一时期的曲韵中,本部共入韵 36 次,阳唐通用就达到 31 次,完全可以合并。江摄的字,共入韵 8 次,8 次都是和阳唐韵的通押,不具有独立性,因此可以和阳唐韵合并在一起。

周祖漠先生在《魏晋音与齐梁音》中指出,在梁代和北齐,江韵大部分与东钟两韵通押,到北周陈隋之间则大部分与阳唐两韵合用,这是很显著的变化,由此他认定江之归阳唐不是始于唐宋以后,而是在隋代以前就已经开始了。《切韵》把江韵次于东冬钟之后,显然志在存古。而金代北曲用韵中江阳唐三韵合并为一个韵部证明了这种口语实际的存在。

江阳部韵例:

《刘知远诸宫调》卷三《高平调·贺新郎》: * 纲阳 * 上养 * 当唐 * 傍唐 * 忙唐 * 忙唐 * 状漾 * 乡阳 * 黄唐 * 糖唐 * 胀漾 * 桑唐 * 庄阳 * 棒讲 * 郎唐

《西厢记诸宫调》卷一《大石调·蓦山溪》: * 想养 * 藏唐 * 谎荡 * 像养 * 攘养 * 当宕 * 烦元 * 响养

3. 覃寒部

本部包含《广韵》的寒桓山删先仙元七韵和覃盐部谈覃咸衔严凡添盐八韵。在这一时期的曲韵中,覃盐部总共入韵 16 次,而与寒桓山删先仙元七韵的通押就占了 12 次,占覃盐部入韵次数的 75%,所以可以把覃盐部并入寒先部。

《广韵》规定先仙同用,寒桓同用,山删同用,但是在这一时期的曲韵中,呈现出一种不同的局面。在金代的曲韵中,寒桓山删先仙元七韵共入韵 46 次,其中先仙元三韵独用及内部通押 18 次,寒桓山删四韵独用及内部通押 5 次,而先仙元与寒桓山删两组之间通押 23 次,两组韵之间如此多的通押表明《中原音韵》时期的先天、寒山、桓欢三部并没有分离,但是先仙元三韵独用及内部通押的数据很大,表明先仙元这组韵有了分立的趋向。

在周祖漠先生《敦煌变文与唐代语音》中,已经出现了一些山咸摄通押的韵例。鲁国尧先生在《论宋词韵及其与金元词韵的比较》中指出,监廉部与寒先部的通押,在北宋和南宋时代,在各地区的词人中都确实存在。

覃寒部韵例:

《西厢记诸宫调》卷六《香风合缠令》: * 限产 * 淋仙 * 颠先 * 线线 * 添添 * 欢桓 * 纤盐 * 穿仙 * 关删 * 尖盐 * 段换 * 剪称

《西厢记诸宫调》卷六《大石调·玉翼蝉》: * 元元 * 满缓 * 难翰 * 免称 * 愿愿 * 益产 * 点忝 * 贱线 * 浅称 * 恋线 * 劝愿 * 山山

4. 侵庚部

本部包含《广韵》深臻梗曾四摄舒声韵。在宋代通语中,这四摄分别形成侵寻部(深)、真文部(臻)、庚青部(梗曾),而在金代曲韵中,三部合并为一部。下面先看三部

各自入韵的情况，再看各部之间的通押。

真文部，《广韵》规定真淳臻同用，魂痕同用，文欣独用。在这一时期的曲韵中，真淳臻文欣魂痕七韵共入韵 43 次，其中真淳文欣魂痕六韵内部通押 26 次，约占押韵总数的 70%。因此可以确定真淳文欣魂痕六韵同用。但是臻韵没有出现。

侵寻部一共出现了 6 次，1 次是独用，3 次是和真文部通押，2 次是和庚青部通押，因此侵寻部已经不具有独立性，可以把侵寻部并入真文部。

在庚青部中，《广韵》规定清庚耕同用，青独用，蒸登同用。在这一时期的曲韵中，青清庚耕共入韵 26 次，其中青清庚耕通押 19 次，在所有的通押中占 73.3%，可以把四韵合并为一个韵部。蒸登韵共入韵 4 次，1 次是与深摄的通押，1 次是与通摄的通押，2 次是与梗摄的通押。根据入韵比例我们把蒸登部并入庚清部。

同时真文部与庚青部也存在大量的通押，真文部总共入韵 38 次，庚青部总共入韵 14 次，两部通押 13 次，占两部全部出现次数的 25%。按刘晓南先生两部通押达到 10% 以上就可以合并的标准，可以把两部合并为一部。

其实三摄的合并早有端倪，《切韵》把曾摄的字与梗摄的字比次在一起，就说明二者在当时的读音已经比较接近。到中晚唐逐渐出现合用，到宋代合用之例更多。于是鲁国尧先生在宋代通语十八部中把它们归为一部。

臻摄与曾梗摄的混并，在唐代的变文中已有体现，周祖谟先生在《敦煌变文与西北方言》中说：“（臻摄）在变文里有少数与梗摄庚韵三等字和清青两韵字相押，又与曾摄蒸登两韵字相押。”

真文部韵尾-n，侵寻部韵尾-m，庚清部韵尾-ng，在宋词用韵中，鲁国尧先生发现这三部主要是自押，但也有少数或两部混叶，或三部通押的韵例。这表现出的是三种韵尾的相混。刘晓南先生在《宋代文士用韵与宋代通语及方言》中指出，在宋代湘楚方言中，阳声韵已经呈现出大混并的迹象，臻梗曾深四摄之间跨摄通押的韵例很多。乔先生在《晋方言语音史研究》中认为，不光深摄、臻摄、曾摄、梗摄，甚至还包括通摄，都有三种韵尾混并的现象。他认为这几摄韵尾的混并“唐五代肇其端”，而“宋辽金继其后”。但是这些相叶，学界只看作混押，不是真正的合并。而且乔先生进一步认为，这些混押现象应该是韵母转变的初始阶段或某种方言的合并阶段，是当时西北地区某种方言的反映。

侵庚部韵例：

《刘知远诸宫调》卷一《中吕调·安公子缠令》：* 并迥 * 人真 * 昏魂 * 稳混 * 称证 * 尽掺 * 明庚 * 寸恩 * 定径

《西厢记诸宫调》卷七《越调·雪里梅花》：* 薰问 * 分问 * 衣侵 * 晋震 * 辰真 * 稀真 * 粉吻 * 真真 * 裙文 * 问问 * 龛真 * 云文 * 隐隐

商道《双调·夜行船·么》：* 等等 * 阴侵 * 应证

《西厢记诸宫调》卷一《中吕调·鵲打兔》：* 晴清 * 镜映 * 庭青 * 静静 * 冷梗 * 情清
* 哽梗 * 阴侵 * 听青 * 莺耕

阴声韵

在金代的曲韵中存在着大量阴入通押的问题，根据通押的比例，我们认为入声已经分别派入了平上去三声。虽然在山摄的入声中，还存在一些入声韵内部通押的韵例，但事实证明它们并不具有独立性，已经归入了阴声韵。

1. 支微部

本部包含《广韵》之支脂微齐祭废七韵和灰韵系(队灰贿)及泰韵的一部分合口字，如队韵合口对内碎配等字，泰韵合口会字，灰韵合口杯煤雷回等字，贿韵合口罪字。同时还有一些入声韵昔韵、质韵、锡韵、职韵等入声韵字的派入。

在这一时期的曲韵中，本部共入韵 142 次，其中之支脂微齐五韵分别通押 118 次，在本部所有的通押中占了 84.9%，合用无疑。之支脂微齐五韵与祭韵通押 10 次，而祭韵与皆咍部的通押一次也没有出现，所以可以把祭韵归入支微部；五韵与废韵的通押出现了一次，而废韵与皆咍部的通押一次也没有出现，所以我们把废韵也归入支微部。

灰泰韵合口的这些字在与皆来部的通押中一次也没有出现，所以我们把它归入了支微部。丁治民先生在《北京地区辽宋金用韵考》中指出，在宋代，灰韵系字及泰韵合口字，主要与皆来部相押，但也有一些字兼与或仅与支微部相押，这一现象已是或正在演变为通语。戈载在《词林正韵》的韵谱中，已经把灰韵及泰韵合口字与之支脂微齐同部。而鲁国尧先生认为，在宋词中灰韵字及泰韵合口字入皆来的多，入支微的少，有的两部兼收。这表示这些字正处于音变的过程中，至明代方才完成。而金代的曲韵无疑也证实了这种演变。

在入声韵与本部的通押中，陌韵入本部 1 次，昔韵入本部 17 次，德韵入本部 7 次，质韵入本部 22 次，锡韵入本部 22 次，缉韵入本部 6 次，职韵入本部 24 次，迄韵入本部 3 次。其中昔韵、质韵、锡韵、职韵入本部的比例比较高，在本部所有的通押中分别占了 12%、15.5%、12% 和 16.9%。依据 10% 的合并标准，我们把昔韵、质韵、锡韵、职韵这四个人声韵并入支微部，其他的几个人声韵算作特殊通押。

此外还有一个我们一定得注意的现象，那就是止摄齿音开口三等(即《中原音韵》支思部字)。在本部的用韵中，开口齿音三等(即《中原音韵》支思部字)独用的韵段一共 19 组，使用的韵字如下表(在《中原音韵》中我们称之为支思部与齐微部，在金代北曲中我们称之为支思组与齐微组)。

表一

《广韵》韵目	出现的韵字
之 25	时 5、词 3、思 7、丝 1、诗 3、辞 3、斯 1、慈 1、孜 1
支 14	枝 5、卮 2、雌 1、施 1、儿 4、肢 1
脂 6	咨 1、尸 1、姿 2、私 1、脂 1
止 15	子 4、士 1、址 2、始 1、耳 1、使 1、市 1、肢 1、似 3
纸 9	纸 2、紫 2、是 2、此 2、氏 1
旨 10	死 8、指 1、此 1
至 9	至 1、二 2、示 2、次 2
志 13	字 3、事 6、志 4
真 2	賜 1、翅 1

这些字与属于《中原音韵》中齐微部字的押韵组合一共有 31 组(用韵字的情况如下表)。

表二

《广韵》韵目	出现的韵字
之 26	丝 3、时 6、诗 5、思 8、词 2、孜 1、辞 1
支 16	枝 3、施 2、斯 2、儿 9
脂 4	姿 1、脂 3
止 9	子 2、士 1、似 1、使 2、市 1、止 1、耳 1
旨 8	指 5、死 3
纸 15	紫 4、此 2、是 6、纸 3
至 18	次 4、示 6、至 5、字 2、二 1
志 14	字 4、事 8、志 2
真	

通过对比两表,我们可以列出一个表格:

表三

只入支思组的字以及入韵次数(共 13 字,32 次)	只入齐微组的字以及入韵次数(共 3 字,4 次)	兼入支思和齐微的字以及入韵次数(共 32 字,91 次)
(之)斯 1、慈 1、孜 1;(支)卮 2、雌 1、肢 1;(脂)咨 1、尸 1、私 19;(止)址 2;(纸)氏 1;(真)賜 1、翅 1	(止)止 1;(脂)师 2;(止)祉 1	(之)时 5、词 3、思 7、丝 1、诗 3、辞 3;(支)枝 3、施 2、斯 2、儿 9;(脂)姿 1、脂 3;(止)子 4、士 1、始 1、耳 1、使 1、市 1、似 3;(旨)指 5、死 3;(纸)纸 2、紫 2、是 2、此 3;(至)至 1、二 2、示 2、次 2;(志)字 3、事 6、志 4

只在支思组的独用中出现的字有 13 个,在所有出现的《中原音韵》支思部的字中占 27%,我们可以认为这些字已经分立了支思部,但是这些字出现的频率都不是很高,以 1 次和 2 次居多,这表明这些字的归属还不是非常明确(只有私字出现了 19 次,归入支思部的趋势非常明显)。只与齐微组通押的字 3 个,也都只是出现 1 次,在入韵的所有支思部的字中约占 6%,这表明《中原音韵》中的支思部与齐微部已经有了明显的差异,两部的字在金代北曲用韵中已经有了一定的距离。兼入支思组与齐微组的字 32 个,在入韵的所有《中原音韵》支思部的字中占 67%,两入的《中原音韵》支思部字在所有出现的《中原音韵》支思部字中达到了半数以上,这也从侧面证明了我们上文的结论,尽管支思部已经逐渐显出形貌,但支思组与齐微组的联系还是非常紧密,还远远没有到能够独立的地步。

支微部韵例:

《刘知远诸宫调》卷二《南昌宫·一枝花》: *痴之* 对队* 实质* 已止* 罪贿* 义真
* 气未* 会泰* 违微* 易真* 地至* 示至

《刘知远诸宫调》卷二《黄钟宫·双声叠韵》: *义真* 帝霖* 起止* 底莽* 戏真* 西
齐* 气未* 内队* 醉至* 击锡* 非微* 迄质* 地至

2. 鱼模部

本部包括《广韵》的模鱼虞三韵,流摄的唇音字,和屋烛韵的入声字。本部共入韵 101 次,其中模虞鱼分别通押 42 次,在本部所有的通押中占了 41.6%,合用无疑。还有模虞鱼三韵与尤侯韵部分唇音字的通押,尤韵的浮字,有韵的妇负字,宥韵的副富字,厚韵的母字,这些字在与尤侯部的通押中没有出现,所以我们把它归入鱼模部。

张涌泉先生在《敦煌曲子词用韵考》中已经发现了一些尤韵与鱼模部字混押的韵例,而在白居易的诗中尤侯韵的五个唇音字妇母苗覆茂与鱼虞模三韵相通。刘晓南先生在《宋代文士用韵与宋代通语及方言》一文中也认为,尤侯部部分唇音字押鱼模部,在初唐已经萌芽,中唐在北方日益扩展,到宋代在南方也已经蔓延开来。可见,在北曲用韵中,尤侯部部分唇音字押鱼模部只是反映了这种音变,而不是一种新产生的现象。

入声韵还有一些与本部通押的韵例,屋韵入本部 32 次,烛韵入本部 18 次,物韵入本部 10 次,沃韵入本部 3 次,术韵入本部 5 次,没韵入本部 3 次,铎韵入本部 1 次。其中屋韵、烛韵与本部通押的比例很高,在本部所有的通押中分别占了 31.7% 和 17.8%,因此我们把屋烛两韵并入鱼模部,其他入声韵与本部的通押看作特殊通押。

鱼模部韵例:

王修甫《越调·斗鹤鹑》: *枯模* 舞虞* 篁烛* 竹屋* 疏鱼* 楚语* 珠虞

《刘知远诸宫调》卷十一《仙吕调·相思会》: *与语* 诉暮* 否有* 恶暮* 故暮* 女
语* 怒暮* 负有* 做暮* 粥屋* 觥御

3. 皆来部

本部包含《广韵》的佳(部分)皆灰(除部分合口)咍泰(除部分合口)夬(除话字)六

韵,同时还包括陌麦两个人声韵的派入。本部共入韵 44 次,其中佳皆灰咍泰夬六韵分别通押 43 次,在所有的通押中占了 97%,可以把它们合并为一个韵部。

另外还有一些入声与本部通押的韵例,其中陌韵与本部通押 11 次,麦韵与本部通押 5 次,职韵与本部通押 2 次。陌韵、麦韵与本部通押的比例较大,在本部所有的通押中分别占了 25% 和 11.3%,可以把这两韵并入皆来部。

皆来部与支微部脂韵的篇字、纸韵的揣字、至韵的帅字的通押是一种很有意思的现象。在《广韵》中,三字属于止摄,据鲁国尧先生的研究在宋代通语十八部中没有反映这种现象,在《中原音韵》中三字已经派入了皆来部,而北曲的用韵就反映出这种音变在金代就已经出现了或者说已经完成了,因为在支微部的押韵中没有发现这三个字。这同时也反映出在皆来部部分字发生音变派入支微部的同时,也有一小部分支微部字悄悄发生音变派入了皆来部。

皆来部韵例:

《刘知远诸宫调》卷一《正宫·文序子》: * 待海 * 慨泰 * 赖泰 * 灾咍 * 开咍 * 派卦 * 回灰 * 才咍

《西厢记》卷三《大石调·红罗袄》: * 外泰 * 采海 * 谐皆 * 海海 * 待海 * 来咍 * 白陌 * 窄陌 * 鞋皆 * 材咍 * 孩咍 * 态代

4. 萧豪部

本部包含《广韵》的豪肴宵萧四韵,同时还有药铎觉三入声韵中一部分字的派入。在这一时期的曲韵中,本部共入韵 72 次,其中豪肴宵萧四韵分别通押 36 次,在所有的通押中占了 50%,所以可以把这四韵合并为一个韵部。

另外还有一些入声韵与本部通押的韵例,其中药韵与本部通押 17 次,铎韵与本部通押 14 次,觉韵与本部通押 10 次,麦韵与本部通押 1 次。其中药韵、铎韵、觉韵与本部通押的比例很大,在本部所有的通押中分别占了 23.7%、20% 和 14%,所以可以把药韵、铎韵、觉韵这三个人声韵并入萧豪部。

萧豪部韵例:

《西厢记》卷二《大石调·玉翼蝉》: * 恼皓 * 小小 * 教肴 * 捉觉 * 摆宵 * 角觉 * 耸宵 * 天小 * 刀豪

《西厢记》卷四《中吕调·碧牡丹缠令》: * 约药 * 幕铎 * 角觉 * 度铎 * 道皓 * 落铎 * 跳啸

5. 歌戈部

本部包含《广韵》的歌戈两韵,还有入声的铎韵、药韵、末韵等韵字的派入。在这一时期的曲韵中,本部一共入韵 72 次,其中歌戈通押 18 次,在本部所有的通押中占了 25%,合并无疑。

入声韵与本部也有一些通押,其中末韵与本部通押 23 次,药韵与本部通押 17

次,铎韵与本部通押 20 次,觉韵与本部通押 6 次,合韵与本部通押 4 次,鍇曷德薛韵与本部分别通押 1 次。其中末韵、药韵、铎韵与本部的通押比例比较大,在本部所有的通押中分别占了 32%、23.6% 和 27.8%,所以可以把末韵、药韵、铎韵并入歌戈部。

歌戈韵字与麻韵字也出现了 8 次通押(阴影部分为歌戈部字):

《西厢记》卷三《仙吕调·赏花时》: * 加麻 * 煞鍇 * 他歌 * 么歌 * 下祃 * 呵歌 * 家麻
* 咱麻

杜仁杰《般涉调·要孩儿·庄家不识勾栏·五》: 坡戈 * 坐过 * 窝戈 * 社马 * 锣歌

歌戈韵字与麻韵字的通押属于特殊通押。罗常培先生在《唐五代西北方音》中说:“歌戈麻三韵在《切韵》时代只是元音微有侈弇的不同……《四声等子》虽把它们同列一图,却已分立果假两目,可见宋元以来,这三韵已经分化为 a、o 两韵了。”歌麻的通押有历史的原因,还有一个原因,是假摄分化成家麻部和车遮部以后,车遮部的拟音是[ə],歌戈的拟音是[o],比较接近。

歌戈部韵例:

《刘知远诸宫调》卷十二《仙吕调·绣裙儿》: * 作铎 * 却药 * 搭铎 * 过过 * 他歌 * 捉觉 * 个箇 * 磨过 * 卧过 * 那箇 * 祸果 * 破过 * 脱末 * 波戈

《西厢记》卷二《小石调·花心动》: * 果果 * 个箇 * 坐过 * 么歌 * 戈戈 * 祸果 * 我哿

6. 家麻部

在这一时期,属于《中原音韵》家麻部的麻韵二等字的独用、麻韵二等字与入声韵的通押以及在《中原音韵》中属于家麻部的入声韵自身的通押组合一共是 39 组,在家麻与车遮两部所有的通押中占了 35%;属于《中原音韵》车遮部的麻韵三等字的独用、麻韵三等字与入声韵的通押以及入声韵自身的通押组合一共 65 组,在所有的通押中占了 58.6%,只有 7 组是属于家麻部与车遮部的通押,所以家麻部和车遮部的独立是非常明显的。

家麻部包括《广韵》的麻韵二等,佳韵的佳涯娃字,蟹韵的罢字,卦韵的挂衩画字,夬韵的话字,梗韵的打字,歌韵的他字和曷韵、鍇韵、洽韵等入声韵字的派入。本部共入韵 39 次,其中 18 次是麻韵二等独用或者与其他阴声韵通押的例子,21 例是佳麻等韵字与入声韵通押的韵例。其中曷合狎韵与本部分别通押 6 次,鍇韵、洽韵与本部分别通押 8 次和 7 次,在本部所有的通押中分别占了 15.4%、20% 和 18%,所以可以把曷韵、合韵、狎韵、鍇韵、洽韵这五韵并入家麻部。

佳韵的部分字转入麻韵,刘晓南先生在《宋代文士用韵与宋代通语及方言》中认为,在唐人笔下,佳韵系就已经徘徊于麻皆之间,这意味着这个从未独立过的中古带-i 韵尾的韵部,韵尾处于剧烈的动荡之中。到了宋代,文人笔下押麻韵的蟹摄字逐渐集中于涯佳罢卦画话等,逐渐形成了《中原音韵》家麻部的规模。

家麻部韵例：

《西厢记》卷四《仙吕调·赏花时》：*加麻 *煞鎧 *紗麻 *家麻 *鴨狎 *茶家 *鴨麻

《西厢记》卷二《大石调·玉翼蝉》：*马马 *迓祃 *甲狎 *射祃 *霎洽 *八鎧 *者马

*化祃 *裟麻 *杀鎧 *拿麻 *怕祃 *咱麻

7. 车遮部

本部包含《广韵》的麻韵三等字。本部共入韵 69 次，其中麻韵独用 1 次，与薛屑月等入声韵通押 52 次，薛屑月等入声韵内部通押 16 次。

在金代北曲用韵中，入声韵大多已经和阴声韵通押，只有在后来归入《中原音韵》车遮部的薛屑月等几个入声韵中，还存在着这几个人声韵内部通押而不与阴声韵通押的韵例，这样的韵例有 16 个，如：

《西厢记诸宫调》卷四《般涉调·柘枝令》：*揭月 *说薛 *越月 *结屑 *彻薛

《西厢记诸宫调》卷五《仙吕调·点绛唇缠令》：*贴帖 *歇月 *舌薛 *啮屑 *劣薛

那么这些入声韵是否还保留着独立性呢？是否能够说明金代北曲中入声还保留着呢？

表四 薛屑月等入声韵内部通押入韵字及次数

入声韵名	入韵字及次数
月 8	月 3、歇 3、揭 1、越 1
薛 30	劣 5、别 2、说 5、绝 2、彻 1、舌 1、慙 1、彻 1、灭 2、列 1、烈 2、拙 1、裂 1、折 2、悦 1、热 1、鳌 1
屑 19	撇 2、铁 4、血 4、结 3、啮 1、切 2、迭 1、节 1、咽 1
帖 4	牒 1、颊 1、贴 2
业 2	业 1、劫 1
叶 6	叶 3、接 3
药 1	约 1

上表中薛屑月等入声韵内部通押入韵字同样大量与阴声佳麻等韵通押，次数见表五。

表五 薛屑月等入声韵与阴声佳麻等韵通押韵字及次数

入声韵名	入韵字及次数
薛 61	灭 7、折 7、裂 3、热 3、别 10、烈 2、揭 1、绝 7、说 13、悦 1、劣 2、慙 1、悦 3、列 1
月 14	月 8、歇 6
屑 30	节 9、切 4、结 6、鳌 2、迭 2、血 2、咽 2、铁 2、撇 1
帖 11	颊 3、贴 6、牒 1、帖 1

续 表

入声韵名	入韵字及次数
叶 2	接 1、叶 1
业 3	业 3

表六 与薛屑月等入声韵通押的阴声韵字及入韵次数

韵目	入韵字及次数
佳	涯 7、佳 1、差 1、娃 2
麻	奢 1、华 8、紗 4、加 3、裟 2、拿 2、衙 1、家 7、咱 4、霞 5、花 10、茶 4、鴉 3、媽 2、葩 1、麻 1、嘛 1、咤 1、叉 1、沙 2、虾 1、眇 2、嚙 1、暇 2、邪 1、些 7、嘩 1、遮 2、斜 4、车 2、爷 1
马	马 7、雅 6、要 1、把 1、姥 2、哑 1、写 5、者 4、姐 5、惹 2、冶 1、舍 9、野 3、也 17、喏 3
祃	迓 1、迓 2、射 1、化 1、怕 3、夏 1、罵 1、辣 1、化 2、下 12、亞 2、价 3、暇 1、瓦 1、夜 6、舍 6、藉 2、趨 2、謝 4、榭 1、借 1、泻 1
歌	他 6、呵 2、架 1、詐 1
箇	那 1
卦	画 6、衩 1、挂 2
夬	话 6
蟹	罢 5、洒 1
梗	打 5

从表五和表六的对比中我们发现,在薛屑月等入声韵的内部通押中出现而在这些入声韵与阴声韵的通押中没有出现的字有 8 个,这些字是:(薛)彻 1,舌 1,拙 1,热 1,(月)越 1,(屑)啮 1,(业)劫 1,(药)约 1(在阴入通押中出现而在这些入声韵的内部通押中没有出现的字只有 1 个帖字),在薛屑月等所有入家麻与车遮的字中占 20.5%,但是我们观察,这些字的入韵都只有 1 次,入韵频率并不高,偶然入韵的可能性很大;而且从表五我们可以看出,佳麻等韵与这些《中原音韵》中派入车遮部与家麻部的薛月屑等入声韵通押的韵字出现的范围非常广,几乎涵盖了划入《中原音韵》家麻部、车遮部的所有阴声韵部。所以我们认为在金代北曲中,这些入韵的入声字并不具有独立性,也就是说薛屑月几个人声韵也没有保留独立的韵部,入声韵作为独立的韵部已经不存在了。

在薛屑月帖等韵与本部的通押中,薛韵、屑韵、帖韵、月韵与本部分别通押 43 次、20 次、19 次和 12 次,数量比较大,在薛屑月帖等韵与佳麻诸韵的通押中分别占了 82.7%、40%、36.5% 和 23%,比例都超过了 10%,所以我们认为薛韵、屑韵、帖韵、月韵

四个人声韵已经派入了车遮部。

车遮部韵例：

《西厢记》卷三《双调·月上海棠》：*节屑*说薛*切屑*结屑*孽薛*想祃*也马

《西厢记》卷三《仙吕调·满江红》：*悦薛*阙月*写马*劫业*贴帖*谢祃*懶薛

*说薛*也马*斜麻*舍马*别薛

8. 尤侯部

本部包含《广韵》的尤侯幽三韵。因为没有入声韵的派入，尤侯部比较纯净，在这一时期的曲韵中，本部共入韵 36 次，其中尤侯通押 23 次，在本部所有的通押中占了 64%，合并无疑。幽韵共出现了 2 次，1 次是与尤侯韵通押，1 次是与模鱼虞韵通押，我们把它归入了尤侯部。

本部没有阴入通押的韵例。在《中原音韵》中派入尤侯部的入声字并不多，而本部没有阴入通押的韵例正好可以从侧面证明在入声派入阴声韵的变化过程中，这种派入尤侯部的入声字很少。

尤侯部韵例：

《刘知远诸宫调》卷十二《正宫·应天长》：*头侯*祐宥*休尤*救宥*幽幽*手有
*搜尤*侯侯*斗候*走厚

《西厢记》卷一《商调·玉抱肚》：*救宥*楼侯*钩侯*斗厚*凳宥*就宥*兽宥*
手有*走厚*首有*修尤

二、金代北曲用韵的鲜明特色

金代北曲用韵与同时期的金代诗词相比有很多不同的地方，体现出自己的鲜明特色，具体表现在以下几个方面：

1. 入派三声

在金代的诗词里面都有一些阴入通押的韵例，但是数量都不是很多，远远没有达到像金代的曲韵这样并入阴声韵的程度。究其原因，诗有官韵的限制，词有词谱的制约，都不能像曲这样自由真实地反映当时的口语。

在鲁国尧先生的宋代通语十八部中，入声已经由《广韵》三十四部简化为四部，而在金代的曲韵中，入声作为独立的韵部已经不存在了，已经分部派入了平上去三声。这是从中古汉语到近代汉语最大的语音变化。金代北曲用韵中入声派入阴声韵的情况除了有一些小的差别以外，与《中原音韵》大体相合。《中原音韵》中，入声派入阴声韵的规模以及规则，金代北曲用韵中已经大体具备（限于篇幅，这里我们不能展开，详见笔者文章《金代北曲用韵与〈中原音韵〉》）。

2. 家麻部与车遮分立

在《广韵》中，假摄是一个二三等合韵的摄，二等和三等的差别只是有无 i 介音的

问题,主要元音应该是一样的。但是在金代的曲韵中,假摄以等为分界线发生了完全不同的变化,主元音变得不同。二等以及和它通押的入声韵独立成了家麻部,而三等以及和它通押的入声韵独立成了车遮部,二部界限分明,很少通押。但是在宋代通语十八部里面看不出这种变化的影子。这又是一个从中古汉语到近代汉语的显著音变,而且是在一百多年内发生的。

3. 支思部的独立趋势

支思部的字不多,只有舌齿音字,来自中古的止摄开口三等的“精、庄、章”组字,“日”母字以及几个“知”组字。杨耐思先生在《中原音韵音系》中认为,这类字的音变,早在《中原音韵》以前二三百年就有反映,而这一时期曲韵中支思部字的独立趋势证实了杨先生的这种推测。

北宋邵雍(1011~1077)《皇极经世·声音唱和图》已经把止摄开口“精”组字列在“开”类。稍后的《切韵指掌图》(约出现于12世纪初)把它们改列在一等地位。《韵会》把这类字独立成“赀”类。从上面的种种迹象,杨先生得出了这样的推测,这种现象应该是显示舌面元音由于受声母的影响而发生了变化,即舌尖元音产生了。但从宋代的通语十八部里面看不出一点支思部或者舌尖元音萌芽的趋势,然而在一百多年的时间里,这种萌芽迅速发展壮大,甚至到了要独立的地步,这让我们在审视语音内部发展趋势的同时,也不得不考虑外部因素的巨大影响。

4. -m、-n、-ng 三韵尾的混押

在同时期的诗韵和词韵里面都有一些-m、-n、-ng 三韵尾混押的韵例,但数量都不是很多,达不到像曲韵这样合并韵部的程度。这中间虽然会有一些方言的影响,在一些北方方言比如山西方言中,-m、-n、-ng 三韵尾是相混的,但也可能和曲用来演唱的特殊性有关,因为演唱中的唱词偶尔会因为音乐和气息的需要失落一些韵尾。

总之,金代北曲用韵与宋代通语十八部、同时期的金代诗词韵相比,有自己鲜明的特色,值得人们注意和研究。而且它与《中原音韵》有着天然的联系,对它的考察会透露出《中原音韵》之前语音演变的一些信息,反映12至13世纪语音演变的脉络,因此具有重要的语音价值。

元曲杂剧舞台遗存考论

南京大学文学院 解玉峰

摘要:元曲杂剧入明以来颇得皇室宗亲及缙绅阶层之青睐,明中叶后随着南曲(主要是魏、梁改革后的“昆山腔”)地位的上升,元曲杂剧的传唱不似以前那样通行,但从现有文献看,其传唱一直未曾中断,直至近现代昆曲舞台及曲社清唱活动中仍保存了一些元剧折子(套曲)。自蒙古人退出中原以来,元曲杂剧在传唱过程中也逐渐发生了一些变化。明清时期舞台上演出的元人杂剧与元时相比最根本的不同乃在其“戏剧性”的增强。这具体表现在:戏剧表演的渐趋类型化和规范化,曲(唱)的地位日益下降和宾白的意义日益提升。艺人们为避免套曲演唱的单调,尝试各种招数增加元剧作为戏剧的观赏性。从不变的一面看,现存元剧折子仍大多保存了一人主唱套曲的惯例,现存于《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》及《集成曲谱》等曲谱中有传承谱系可查的二十余折元剧套曲音乐,虽不应视为元代原封不动的遗存,但总体上应为元代北曲音乐风貌之反映。

关键词:元曲杂剧 套曲 北曲 南曲 昆曲

一

元曲杂剧自近人王国维以来,经常与唐诗、宋词并提,被称为“一代之文学”。元曲杂剧,如关汉卿《单刀会》、孔文卿《东窗事犯》、吴昌龄《西游记》、罗贯中《风云会》等,直至中国当代戏剧舞台犹时见演出。近人王季烈、刘富梁编订的《集成曲谱》收录源自元人杂剧的折子戏多达十五折,这些折子戏可谓元曲杂剧在近代传唱的一种反映。如果我们由此上溯数百年,元曲杂剧的传唱当然绝不限于这十五折。那么,自蒙古人被逐出中原以来,元曲杂剧在后来的历史中其传唱的基本情况如何?在这一过程中发生了哪些变化?哪些内容仍可谓元人之旧?本文将就这些问题,试做一些力所能及的探讨。疏漏之处,敬祈达人匡补。

元曲杂剧在其当日究竟是何种背景下演出或传唱的,我们今日仍没有可靠的史料证实,蒙元的当权者们是否对杂剧有兴趣也不得而知,但我们有可靠的材料推知明前期的皇室宗亲对杂剧有很大热情,明嘉靖时人李开先(1502~1568)在《张小山小令后序》中说:

洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之。对山（康海）高祖名汝楫者，曾为燕邸长史，全得其本，传至对山，少有存者。人言宪朝好听杂剧及散词，搜罗海内词本殆尽。又武宗亦好之，有进者，即蒙厚赏。如杨循吉、徐霖、陈符所进，不止数千本。^①

朱元璋希望诸藩王们以词曲自娱、退食委蛇的用心，藩王们自应心领神会，其子朱棣、也就是后来的明成祖既有志天下，更须刻意修饰，表现其艺术热情，故汤式、杨讷、贾仲明等杂剧家在燕王府邸皆备受宠幸。朱元璋十七子朱权，雄武之略似不让其兄朱棣，在协助其兄夺权后蛰居南昌，韬光养晦，编成《太和正音谱》、《私奔相如》杂剧及其他著作多种。一般文学史都提及的朱元璋之孙周宪王朱有燉在开封时，更是雅好词曲，李梦阳《汴中元夕》诗有“齐唱宪王春乐府，金梁桥外月如霜”。

臧懋循《元曲选·序》交待《元曲选》底本来历时，也曾提到与内廷演剧相关的“御戏监”：

予家藏杂剧多秘本，顷过黄从刘延伯，借得二百种，云录之御戏监，与今坊本不同。因为参伍校订，摘其佳者若干，以甲乙厘成十集，藏之名山而传之通邑大都，必有赏音如何元朗氏者。^②

臧懋循所谓“御戏监”，孙楷第先生认为实为内府衙门“钟鼓司”之俗称，而明代内廷演剧之类皆归钟鼓司执掌^③。故直至明万历年间，元人杂剧可能始终在明内廷搬演不辍。宋懋澄《九钥集》卷十“御戏”条也可为佐证：

院本皆作傀儡舞，杂剧即金、元人北九宫。每将进花及时物，则教坊作曲四折，送史官校定，当御前致词呈伎。数日后复有别呈，旧本更不复进。南九宫亦演之内廷，至战争处，两队相角，旗仗数千，别有女伎亦几千人，特设内侍领其职。^④

现存明刊、明抄本之所以都留有显著的王权文化的烙印^⑤，正是因为这些杂剧曾为内廷演出本，经“史官”修饰过，而各种明刊杂剧均以明内府传出的抄本元人杂剧为本进行进一步的修订。

对北曲包括元曲杂剧的钟爱显然不限于明皇室宗亲，缙绅阶层亦然。明顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条谓：

① 路工辑校《李开先集》，中华书局1959年版，第370页。

② 臧懋循《元曲选初集·序》、《元曲选》，中华书局1958年版。

③ 孙楷第《述也是园古今杂剧》，图书季刊社1940年版，第76页。

④ 宋懋澄《九钥集》，中国社会科学出版社1984年版，第218页。

⑤ 对此问题的探讨，请参阅奚如谷《文本与意识形态：明代的编订者与北杂剧》（Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama，《明清戏曲国际研讨会论文集》，台北中研院中国文哲研究所筹备处，1998年）、伊维德《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》（The Evolution of “Zaju” in the Royal Court of Ming Dynasty，《文艺研究》2001年第3期）及拙作《元曲杂剧的多重构成》（《文学评论》2008年第3期）。

南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南唱，歌者祇用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄惋，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之；海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣。^①

顾起元这里所说的是陪都南京的情况，明万历以前（即1573年以前）“公侯与缙绅及富家”宴席多用北曲，万历以后南曲渐风行。这种好尚的转变，当然应不限于南京。张羽（雄飞）嘉靖三十六年（1557）为《古本董解元西厢记》作《序》谓：

国初词人，仍尚北曲，累朝惯用无所改，更至正德年间特盛。……近时吴越间世人，乃弃古格、改新声。^②

张羽所谓“国初词人，仍尚北曲”似就各地普遍风气而言，虽然他特别提及吴越地区。十六世纪前半叶曲籍的刊行，也可印证彼时北曲（包括元曲杂剧）的流行。最早出现的是初刊于明正德十二年（1517）的《盛世新声》，其编者不可考，据刘楫《词林摘艳·序》称为“梨园中人”，故其所选当为时风之反映。今本《盛世新声》内容或与后出的《词林摘艳》相掺杂，高儒《百川书志》著录《盛世新声》云“（北）九宫曲九卷、南曲一卷”，原书中北曲比重显然远多于南曲。《词林摘艳》初刊于明嘉靖乙酉年（1525），编者为吴江人张禄，乃是在《盛世新声》基础上增补删订而成。从《词林摘艳》所收南、北曲看，北曲也远多于南曲。这种“北”远多于“南”的情况在郭勋编辑嘉靖十年（1531）刊行的《雍熙乐府》也同样有非常显著的反映。《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》此后三十年间都多次重刊。《盛世新声》除初刊本外，又有正德间戴贤校正本、万历二十四年（1596）重刊本、嘉靖间张禄辑《盛世新声》本。《词林摘艳》除初刊本外，又有嘉靖十八年（1523）重刊本、万历（？）间徽藩刊本、万历二十五年（1597）内府重刊本。《雍熙乐府》的版本，除初刊本外，又有嘉靖十九年（1540）重刊本、嘉靖四十五年（1566）重刊本^③。

这三种大型曲选所收北曲，除少数为明人所制散曲、杂剧外，多数为元人散曲及杂剧。以下所列元杂剧套曲均来自这三种曲选^④：

^① 顾起元《客座赘语》，中华书局1987年版，第303页。

^② 上海古籍出版社1984年影印明嘉靖三十六年本《古本董解元西厢记》。

^③ 以上参阅郑振铎《〈盛世新声〉和〈词林摘艳〉》（郑振铎《中国文学研究》（下），作家出版社1957年版）及王国维《雍熙乐府跋》（王国维《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版）。

^④ 鉴于《北西厢》情况特别，且入选极普遍，暂不列入。贾仲明、刘兑等暂按《元曲选》例也列为元代。

1《气英布》(第四折)、2《倩女离魂》(第三折、第四折)、4《风云会》(第三折)、5《赤壁赋》(第一折)、6《扬州梦》(第一折)、7《金钱记》(第一折)、8《俊梅香》(第一折)、9《范张鸡黍》(第一折、第二折)、11《七里滩》(第三折)、12《梧桐雨》(第二折)、13《汉宫秋》(第二折、第四折)、15《抱妆盒》(第二折、第三折)、16《邯郸店》(第三折)、17《货郎旦》(第四折)、18《虎头牌》(第二折)、19《追韩信》(第二折)、20《两世姻缘》(第二折、第三折)、22《丽春堂》(第四折)、23《度金童玉女》(第一折、第二折、第三折)、26《月下老世间配偶》(四折)、30《苏小卿月夜贩茶船》(一折)、31《贬黄州》(第一折)^①、32《像生番语罟罟旦》(一折)、33《李克用箭射双雕》(一折)、34《韩翠平御水流红叶》(一折)、35《陈文图悟道松荫梦》(一折)、36《王魁负桂英》(一折)、37《柰巴啜酒》(二折)、39《谒鲁肃》(一折)、40《秋夜竹窗语》(一折)、41《范蠡归湖》(一折)、43《王妙妙哭死秦少游》(二折)、44《骨盆歌庄子叹骷髅》(一折)、45《罗公远梦断杨妃》(一折)、46《苏武还乡》(二折)、48《死葬鸳鸯冢》(三折)、51《汉臣归庄》(一折)、52《柳耆卿诗酒玩江楼》(一折)、53《彩楼记》(一折)、54《秋夜云窗梦》(二折)、56《韩彩云丝竹芙蓉亭》(一折)^②

以上源自元人杂剧的套曲共计五十六套,第二十六套以后的三十一套均为全本已亡佚的剧套(故以上套曲次第多未能标注)。《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》三者曲选所收多为散曲,主要是南、北套曲及南、北小令,其所收剧套皆不录宾白,故我们认为这三种曲选当时主要用于清唱。如果把这三种曲选与嘉靖三十二年(1553)重刊本《风月锦囊》以及万历后期刊刻的大量曲选对比,后者显然显得更草率、粗俗,前者似更倾向于高雅的趣味。如果再联系其所选曲辞,我们更有理由认为《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》的接受群体总体来说文化修养较高,可能主要是有一定文化教养的缙绅阶层。

总以上,我们可以认为明中叶以前的元曲杂剧,始终在传唱,其传唱有两种方式:一是戏剧演出,二是闲暇清唱。宴间清唱套曲,除前引顾起元《客座赘语》可为佐证外,反映嘉靖时社会风习的小说《金瓶梅》对此也有极好反映。

二

关于《盛世新声》,我们现在能看到的最晚的版本是万历二十四年(1596)的重刊本,《词林摘艳》有万历二十五年(1597)的重刊本,《雍熙乐府》最晚的版本是嘉靖四十

^① 按,《词林摘艳》所收署名费唐臣作《贬黄州》【点绛唇】套“十载寒窗”与脉望馆抄本《贬黄州》【点绛唇】套完全不同,故应归为逸剧类。按元剧通例,【点绛唇】套皆作为第一套,故本文定为第一折。

^② 以上参阅郑振铎《〈盛世新声〉和〈词林摘艳〉》、赵景深《元人杂剧钩沉》(上海古典文学出版社1956年版)、隋树森《雍熙乐府曲文作者考》(书目文献出版社1985年版)。

五年(1566)的重刊本。也就是说,明万历中期以后,这三种重“北”轻“南”的曲选再也没有重刊过。联系到顾起元《客座赘语》关于万历前后社会风气的对比,我们有理由认为:在明万历元年(1573)时,北曲的主流地位已为南曲所取代,重“南”轻“北”的曲选宜乎此后大行于世。万历中叶钱塘人胡文焕所编《群音类选》的刊行可谓这种风气转变的一种反映。《群音类选》原刊刻年代不详;今存《格致丛书》其他各书之有胡文焕序文者,均作于万历二十一年至二十四年(1593~1596)间,故周妙中为《群音类选》所作《前言》也将《群音类选》的刊刻推定于万历二十一年至二十四年。

《群音类选》今存三十九卷,据其目录全书当为四十六卷:其中“官腔”二十六卷,“诸腔”四卷,“北腔”六卷,“清腔”八卷,续编两卷(分“官腔”、“诸腔”、“北腔”三类)。《群音类选》“官腔”、“诸腔”基本上算南曲^①。北曲杂剧及散套主要见于“北腔”类,“清腔”所收皆清唱曲,也有一些北曲套曲、小令。由此来看,“南”曲的比重已远过于“北”。

南曲大兴、北曲衰微的境况在当时文人那里也有反映。笔者看到的最早的文献记述出自明中叶著名的吴中才子祝允明(1460~1527),其所著《猥谈》“歌曲”条谓:

今人间用乐,皆苟简错乱,起初歌曲丝竹大率金元之旧,略存十七宫调……虽不以敢望雅部,然俗部大概较雅部不啻数律。今之俗部尤极高,而就其声察之,初无定一时,高下随乐工任意移易,盖视金元制腔又失之矣!自国初以来,公私尚用优伶供事。数十年来所谓南戏盛行,更为无端,于是声乐大乱……妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类,变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说也。若以被之管弦,必之失笑。而昧士倾喜之,互为自谩尔。^②

孔夫子以后的中国文人多有尚古情结,对祝允明时代的文人而言,新起的“昆山腔”等都属“新声”,故他们在价值倾向上一般偏于“北”。祝允明之后,张羽、杨慎(1488~1559)、何良俊(1506~1573)、陈与郊(1544~1611)、王骥德(1540~1623)、潘之恒(约1536~1621)、沈德符(1578~1642)、沈宠绥(?~1645)等都有相似的记述。从总体而言,我们应当承认这样一种客观事实:明中叶以后,在与士大夫阶层接触较多的歌舞场上,北曲过去的主流地位已为南曲所取代。从表面来说,是因北曲一直有“名人题咏”,南曲则“语多尘下”,文学水平明中叶后才有提升,但从根本来看则是元时曾遭歧视的“南人”入明后政治文化地位日渐提升。如果考虑到明清江南地区在全国经济文化中的重要性,魏良辅、梁辰鱼改革后的“昆山腔”能逐渐获得江南文人阶层的倾心,也便更易理解。

明中叶后,随着南曲(主要是魏、梁改革后的“昆山腔”)地位的上升,北曲(包括元曲杂剧)的传唱的确不似以前那样通行,但如果说是北曲如行将待毙的“广陵散”(沈德符

^① 《群音类选》所谓“诸腔”包括弋阳、青阳、太平、四平等诸腔,其所谓“官腔”学术界一般认为即“昆山腔”。

^② 祝允明《猥谈》,明陶铤编《说郛续》卷四十六,上海古籍出版社1988年影印本。

语),似过甚其词。从现有文献看,北曲的传唱实际上一直未曾中断。自《群音类选》等明万历中叶后刊刻的曲选看,各种曲选几无不有元剧折子或套曲。

鉴于这些曲选大多编辑或刊刻于明万历中叶以后,故我们一并将其表列如下(见下页),藉以反映元剧折子的传唱情况。这些曲选包括《歌林拾翠》(金陵宝楼明万历二十七年刊本)、《大明春》(明程万里选,福建金氏万历刊本)、《词林一枝》(明黄文华辑,福建叶氏万历年间刊本)、《摘锦奇音》(明龚正我辑,张氏敦睦堂万历三十九年刊本)、《乐府南音》(明洞庭萧士辑,日本内阁文库藏明刊本)、《赛征歌集》(明阙名辑,明刊本)、《乐府红珊》(明纪振伦辑,嘉靖五年刊本)、《怡春锦》(明冲和居士辑,刊本年代待考)、《乐府歌舞台》(明阙名辑,英国牛津大学龙氏藏郑氏刊本)、《词林逸响》(明许宇辑,明天启三年刊本)、《万壑清音》(明止云居士辑,抄本)、《醉怡情》(清葫芦钓叟辑,古吴致和堂刊本)。元剧折子的名称在各曲选中互有出入,很难在表格中反映,我们仅用后世通行的名称指代。这些曲选在选录这些源自元剧的折子时一般都将其归属为某种传奇,其中极少数归属可以算名副其实,也可查证;但大多数归属有极大的随意性(如《怡春锦》将《刀会》归为《四郡记》之类)。为显示其归属之不同,我们在表中也注明其被归属的传奇名。

值得说明的是,晚明以来各种曲选几乎都收录《北西厢》单折,或多或少,且《北西厢》五本二十一套几乎都曾入选过。鉴于《北西厢》与一般元曲杂剧相比体制很特别,且近代舞台除《惠明下书》一折外,其他基本失传,故下表除《惠明下书》外,其他《北西厢》折子没有统计在内^①。

同时还应说明的是,我们以表中所列都是收录元剧折子者,晚明以来刊刻的曲选完全不录元剧者(《北西厢》除外)当然也不少,且下表所列曲选有多种仅收录元剧折子一两折,凡此种种都说明:明中叶后北曲相对南曲而言,的确不如此前流行。

下表中所列元剧折子共计十八折,我们可以注意到,《追信》(《追韩信》第二折)、《访普》(《风云会》第三折)、《刀会》(《单刀会》第四折)、《斩娥》(《窦娥冤》第三折)、《敬德装疯》(《不伏老》第三折)、《扫秦》(《东窗事犯》第二折)等折子入选频率明显较高,其中《追信》入选频率最高。虽然我们不能说入选频率较低者晚明以来传唱不盛,更不能说没有入选者传唱已经中断,但我们至少可以认为:入选频率较高者可能始终在传唱。

^① 关于《北西厢》在晚明以来各种曲选的收录情况,伏涤修《西厢记接受史研究》(黄山书社2008年版)有较详细探讨,读者可以参阅。

曲选 出自	歌林拾翠	大明春	词林一枝	摘锦奇音	乐府南音	赛征歌集	乐府歌舞台	怡春锦	乐府红珊	词林逸响	万壑清音	最怡情
鲁肃计乔公		三国记							桃园记			
训子									桃园记			
刀会					单刀会				三国志		单刀会	
访普								金藤记	金锁记	黄袍记	金锁记	
追信	千金记		千金记	千金记		千金记		千金记	千金记	千金记	千金记	千金记
点将	千金记							千金记				
北樵												
逼休												
敬德装疯	金貂记									金貂记		
扫秦								精忠记		精忠记		
北饯	西游记							西游记		西游记		
回回												
摆阵												
刖足												
诈疯												
马陵山												
斩娥	金锁记									金锁记		
惠明下书										西厢记		

如果我们将反映清中叶以后元剧流传情况的曲选、曲谱与此前对照,我们一方面可以看到其间的沿袭和连续,也很容易看出其间的不同。鉴于陈德苍所编折子戏选《缀白裘》(1763)、叶堂编《纳书楹曲谱》(1792)以及近人王季烈、刘富梁所编《集成曲谱》(1924)都是搜罗宏富的大型曲选、曲谱,我们主要以此三种文献为例,以见清中叶以后元剧流传情况。为便于读者发见其与此前的不同,我们将反映明中叶前的情况的《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》以及反映晚明传唱情况的大型曲选《万壑清音》也并列于下表。《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》三曲选收录元剧的情况,前既已全部列出,故此处仅列出其中与清中叶以后相关联者。

来源文献 出 目	盛世新声 等三曲选	万壑清音	缀 白 裘	纳 书 楹 曲 谱	集成曲谱
单刀会·训子			√	√	√
单刀会·刀会		√	√	√	√
窦娥冤·斩娥			√	√	√
昊天塔·五台			√		√
东窗事犯·扫秦		√	√	√	√
红梨记·卖花				√	
货郎旦·女弹	√			√	√
不伏老·北诈		√	√	√	√
马陵道·摆阵					√
马陵道·孙诈				√	
马陵道·擒宠				√	
气英布·赚布				√	
风云会·访普	√	√	√	√	√
追韩信·北追	√	√		√	√
连环记·北拜				√	
苏武牧羊·告雁				√	
两世姻缘·离魂	√			√	
渔樵记·北樵		√	√	√	√
渔樵记·逼休		√	√	√	
渔樵记·寄信相骂			√		
西游记·撇子				√	√

续 表

来源文献 出 目	盛世新声 等三曲选	万壑清音	缀白裘	纳书楹 曲 谱	集成曲谱
西游记·认子			√	√	√
西游记·北饯		√	√	√	√
西游记·回回		√	√	√	√
西游记·胖姑			√	√	
西游记·伏虎				√	
西游记·女还				√	
西游记·借扇				√	
西厢记·惠明下书	√	√	√		

以上表中所列元剧折子共计二十九折，我们可以看到，这里的二十九折与前表所列十八折颇多出入，此有彼无的情况很多。如前表中出现的《单刀会》第一折《鲁肃请计乔公》、《马陵道》第二折《刖足》、《追韩信》第三折《点将》等后表中均未出现；后表中列有而前表未见者也很多，如《昊天塔》第四折《五台》、《红梨记》第三折《卖花》、《货郎旦》第四折《女弹》等。这一点恰恰提醒我们：任何历史文献都难免其局限性，如果我们仅仅依据现有文献载录与否，而推论一剧之流行或失传可能是非常危险的。今人所能看到的文献资料，其对历史真实的反映往往是局部的、有限的，也可能是失真的和虚假的。

三

以上我们主要讨论的是元曲杂剧后来流传的剧目，现在我们可进一步进入真正的问题本身：元剧作为一种舞台戏剧后来发生了哪些变化？作为套曲演唱其后来可能发生变化，哪些可能仍为元人之旧？

首先，作为一种舞台戏剧来看，明清时期舞台上演出的元人杂剧与元时相比最根本的不同即在其戏剧性的显著增强。这具体表现在以下两个方面：

第一，戏剧表演的渐趋类型化和规范化。

从脚色名目来看，元剧使用旦、末、净三类脚色。每一类又有多种，如末类名目有“正末”、“外末”、“外”、“冲末”、“大末”、“小末”、“老末”等；旦类名目有“正旦”、“外旦”、“搽旦”、“大旦”、“小旦”等；净类名目有“净”、“正净”、“外净”等。其中“净”稍具类型的色彩，一般扮演身份地位卑微的、略具滑稽色彩的小人物，但“净”也常常扮演反面人物或者带有邪恶色彩的歹徒、强盗等，有时也扮演性情刚烈或性情气质比较特别的人。

物(如周勃、周仓、程咬金、郑恩等)。这就是说“净”并不具有明显的类型化和规范性,而且从实际来看并非每剧必用“净”,这与南戏、传奇所用的“净”也有显著差异。

元剧每剧必用正旦或正末,但正旦、正末与南戏、传奇所用有显著类型化特征的旦、生等脚色有根本不同。南戏、传奇的旦、生在唱、念、做、表等方面各有其特定的表演规范和观赏性,旦、生也总是装扮人物身份、性情、年龄等比较接近的人物,而元剧所谓正旦、正末可扮演几乎所有类型的女性或男性。如《百花亭》剧中正末扮风流的书生王焕(近于后世的巾生),《小尉迟》剧中正末扮威猛的战将尉迟敬德(近于后世的净),《来生债》剧中扮慈善的员外庞居士(近于后世的外),《薛仁贵》剧中扮薛仁贵幼时同村伙伴伴哥(近于后世的丑),也就是说正末几乎可扮演所有类型的男性人物。正旦的情况与正末相仿,如正旦在《竹坞听琴》中扮郑彩鸾(近于后世的闺门旦),《灰阑记》中扮张海棠(近于后世的正旦),《调风月》中扮燕燕(近于后世的贴旦),《谢金吾》中扮畜太君(近于后世的老旦),所以正旦可装扮各类女性人物。而且在同一剧作中,正末也可先后扮演性情差异甚大的人物,如《薛仁贵》剧第一折扮徐茂公(近于后世的外),第二、四折扮薛仁贵父(近于后世的末),第三折扮伴哥(近于后世的丑)。

元剧表演并非脚色制一类,这一点在现存元刊杂剧以及《元曲选》之外的其他明刊、明抄本杂剧中都有较为明显的反映^①。但自明万历中叶以后的曲选来看,当时元剧的演出已有明显的类型化色彩,且日趋规范、稳定。如元刊本《追韩信》第二折(后世一般称《追信》)使用的人物有韩信、萧何、船夫三人,剧本中韩信标明由正末扮,萧何、船夫未标所归脚色,晚明以来的曲选大都由生扮韩信、外扮萧何、丑扮船夫(《歌林拾翠》增末扮萧何随从)。《古名家杂剧》本《风云会》第三折(后世一般称《访谱》)使用的人物有赵匡胤、赵普、张千(即赵家门官)、石守信、曹彬、潘美、王全斌、郑恩等八人,其中赵匡胤标明正末扮,其他均未标明;《怡春锦》等晚明曲选大都以生扮赵匡胤、外扮赵普、贴扮赵普妻;到《缀白裘》中,生扮赵匡胤,末扮赵普,丑扮赵家门人,老旦扮赵普妻,净扮石守信,小生扮曹彬,副净扮潘美,外扮王全斌。《单刀会》第三折(后世称《刀会》)元刊本中正末扮关羽、净扮周仓,其他人物均未标脚色归属,明内府抄本基本同于元刊本(周仓未标脚色归属);《怡春锦》等曲选大多以净扮关羽、丑扮周仓、末扮鲁肃。《扫秦》一折在元刊杂剧中仅有疯和尚、秦桧二人,正末扮疯和尚;《缀白裘》中末扮主持、丑扮疯和尚、净扮秦桧;《集成曲谱》中外扮主持、丑扮疯和尚、净扮秦桧。

此类例证甚多,不胜枚举。由此我们认为晚明以来元剧折子在舞台演出时有显著

^① 对此,洛地先生《“一正众外”、“一角众脚”——元曲杂剧为“正外制”论》(《戏剧艺术》1984年第3期)有极精当之论证,洛文又见《洛地戏曲论集》(国家出版社2006年版)。臧懋循编订《元曲选》时曾依据南戏、传奇的脚色类型对元剧进行较多改编,《元曲选》中的“丑”、“外”、“老旦”、“贴旦”均有一定的类型化特征,这主要是臧懋循重新编改的结果。详见拙作《元剧“正旦”、“正末”考释》(《文史》2007年第3期)、《论臧懋循〈元曲选〉对元剧脚色之编改》(《文学遗产》2007年第3期)。

的类型化特征。南戏、传奇在戏剧结构、表演方面的根本特征是类型化的脚色制,元剧折子的类型化,是否因为这些折子曾被整折编入南戏、传奇中,故当其从整本南戏、传奇中脱离出来成为相对独立的折子戏时,仍带有南戏、传奇的烙印呢?

《追信》一折正是这种情况。《追信》一折晚明以来各曲选皆标明其来自《千金记》。今存明富春堂刊本无名氏编《千金记》(汲古阁本《千金记》同,编者题为沈采)第二十二折《追韩信》,有韩信所唱【双调·新水令】整套北曲(干寒韵),与晚明各曲选基本相同。这一折的内容除起首增韩信所唱【天下乐】、【金锁挂梧桐】曲(萧豪韵)和萧何所唱【随事兴】、【双胜子】曲及相关科白外,其他情节内容与各曲选内容基本相同。元刊本中韩信唱【双调·新水令】套,在【新水令】、【驻马听】之后并没有萧何插唱【双胜子】一曲,富春堂刊本《千金记》及晚明各曲选则皆有萧何插唱【双胜子】。由此我们可以推定:(由于)《追韩信》套曲民间传唱甚广,故富春堂本《千金记》的编者将其整折编入,而后当其重新作为折子戏时就带有其在全本南戏时的表演形态,即戏剧人物的类型化。

《追信》的情况确实如此,但其他元剧折子皆与《追信》不同。如《扫秦》一折,晚明以来各曲选均注出自《精忠记》(唯《集成曲谱》注出自《东窗事犯》),但今存演岳飞故事的传奇有富春堂本《东窗记》(无名氏撰)、汲古阁本《精忠记》及墨憨斋刊本《精忠旗》(李梅实撰、冯梦龙改订)三种,汲古阁本与富春堂本颇多雷同,汲古阁本似本自富春堂本,《精忠旗》则根本没有疯僧骂秦的情节。富春堂本《东窗记》第三十一折(无出目)、《精忠记》第二十八出《诛心》皆有行者化身疯僧骂秦桧的情节,行者所唱【园林好】、【嘉庆子】、【品令】、【豆叶黄】、【月上海棠】、【六么令】、【玉交枝】等曲,与元剧《东窗事犯》第二套【中吕·粉蝶儿】套文辞有较大差异,但都用齐微韵,很多地方显然因袭元曲,这说明《精忠记》的作者非常熟悉这一套曲,也善加利用了。但《扫秦》除秦桧所唱【出对子】曲袭自《东窗记》外,其他曲辞、宾白几乎完全不同,故如将其归属为《精忠记》或《东窗记》完全名实不符。

又如《敬德装疯》(后世又称《北诈》)、《歌林拾翠》、《词林一枝》、《万壑清音》三曲选收录时均将其归为《金貂记》。今存明富春堂本《金貂记》凡四十二折(其中第三折到第九折残),第三十四折(无出目)情节与《不伏老》杂剧第三折基本相同,外扮尉迟敬德,丑扮程拗金,占扮尉迟女,程拗金在戏中的功能略与徐茂公相当,但尉迟敬德所唱【锁南枝】、【莺啼序】、【猫耳坠】等曲与杂剧所用的【双调·斗鹌鹑】套曲完全不同,看不出有任何沿袭处。值得说明的是,富春堂本《金貂记》戏文前附完整的《功臣宴敬德不伏老》杂剧四折,其与《古名家杂剧》本虽有出入,但显系同源异流。富春堂本《不伏老》杂剧与《古名家杂剧》本《不伏老》杂剧应视为同一作者文本的不同舞台呈现。今本《金貂记》第三十四折仅仅袭用了敬德装疯的情节,但与杂剧第三折显系两类,故《歌林拾翠》等曲选将《敬德装疯》归为《金貂记》,也是名实不符。

其实不独是《扫秦》、《敬德装疯》两折,现存所有来自元剧的折子,在晚明以来的

曲选中多被归为某种南戏、传奇,如《斩娥》被归为《金锁记》、《刀会》被归为《三国志》(或《四郡记》、《桃园记》)、《访普》被归为《皎绡记》(或《金藤记》、《黄袍记》)、《逼休》被归为《负薪记》等,其实也都属名实不符,这些折子显然始终是作为元剧折子在独立传唱。至于《摆阵》、《北饯》、《惠明下书》等折子则根本不必借用某种南戏、传奇之名而在流传。

晚明曲选收录的元剧折子,其显著的类型化特征,反映了晚明以来的观众已不满足于元剧相对单调的舞台艺术,而是要求其舞台呈现皆向南戏、传奇看齐,对比、调配使用生、旦、净、末、丑等各类脚色,以满足耳目之娱。从这一意义上说,元剧折子被分别归为某种南戏、传奇,也算是一种历史补偿。

第二,“曲”(唱)的地位日益下降,宾白、表演的意义日益提升。

元剧结构以四套曲为根本,对作家而言是四套曲的制作,对演者而言是套曲的演唱,对观者而言是套曲的品鉴。元刊杂剧三十种中《西蜀梦》、《楚昭王》、《赵氏孤儿》、《介子推》、《李太白贬夜郎》、《东窗事犯》等多种杂剧仅有光秃秃的四套曲,没有科、白或仅有极少科、白,笔者认为这应是早期杂剧舞台呈现的真实反映:曲唱为舞台表演之核心,宾白、表演无足轻重。随着时间的推移,宾白、表演在整个戏剧演出中显得日益重要。明永乐、宣德、正统年间周宪王朱有燉(1379~1439)陆续自刻其杂剧时,每在剧首标“全宾”,这表明宾白相对“曲”而言,日益重要。

如果说现存明刊、明抄杂剧反映了明代内廷演出杂剧时的面貌,我们可以说,相对元时杂剧演来说,“曲”(唱)的分量已大大降低,科、白的意义已大大增强。

元刊三十种杂剧与明本杂剧相比,可以发现其中曲词在沿袭的同时,也有较大差异。元刊本整本杂剧用曲一般四十余曲,平均每套十余曲,而明本整本常常少于四十曲。元刊三十种杂剧中十四种为孤本,十六种同时有明刊或明抄本,单从用曲的数量来说,这十六种中有三种元刊所用曲总数少于明本,分别是《范张鸡黍》(元本 40 曲,明本 54 曲)、《铁拐李》(40,54)、《气英布》(39,42);元刊所用曲与明本基本相当或略多者五种,分别是《遇上皇》(42,42)、《陈抟高卧》(52,52)、《任风子》(46,44)、《魔合罗》(62,61)、《竹叶舟》(52,51);元刊本所用曲明显多于明本者八种,分别是《博望烧屯》(49,28)、《看钱奴》(57,37)、《薛仁贵》(56,37)、《楚昭王》(46,37)、《老生儿》(47,37)、《汗衫记》(46,37)、《单刀会》(47,41)、《赵氏孤儿》(50,45)^①。

明内府抄本以及源自内府抄本的明刊本,相对元刊本,整本所用曲已有减少,而晚明曲选收录的单折元剧套曲,从总体来看其套曲所用曲的数量更有进一步减少的趋势。如《万壑清音》所收《渔樵记》之《北樵》一折【点绛唇】套仅用【点绛唇】、【混江龙】、

^① 以上用曲数量的统计参阅小松谦、金文京《试论元刊杂剧三十种的版本性质》,《文化遗产》2008 年第 2 期。

【村里迓鼓】、【寄生草】四曲(《缀白裘》、《纳书楹曲谱》同),较《元曲选》少【油葫芦】、【斗鹌鹑】、【后庭花】、【青哥儿】、【赚煞】五曲。《逼休》一折用【端正好】、【滚绣球】、【倘秀才】、【滚绣球】、【朝天子】、【快活三】、【脱布衫】、【小梁州】、【雁儿落】九曲(《元曲选》本无【雁儿落】),较《元曲选》少【倘秀才】、【滚绣球】、【三煞】、【二煞】、【随煞尾】五曲。

又如《东窗事犯》之《扫秦》【粉蝶儿】套,元刊本【粉蝶儿】套最后【鲍老儿】、【耍孩儿】、【二煞】、【收尾】四曲在《万壑清音》中被减省改编为一支【朝天子】,较元刊本少三曲(《缀白裘》本同)。

《风云会》之《访谱》【端正好】套,《乐府红珊》中套曲数目与刊本略同,《怡春锦》本套曲较《古名家杂剧》本少【二煞】、【煞尾】二曲(《万壑清音》同《怡春锦》),《缀白裘》本较《古名家杂剧》本少【滚绣球】等四曲,《集成曲谱》略同于《缀白裘》。而近代昆台演出时则常常仅唱首曲【端正好】及第一支【滚绣球】、第四支【滚绣球】、【脱布衫】、【太平令】(此二曲改为赵普唱)、【二煞】等共六曲。

《不伏老》之《敬德装疯》【斗鹌鹑】套,《歌林拾翠》、《万壑清音》的套曲与《古名家杂剧》本《不伏老》略同。《缀白裘》中【斗鹌鹑】、【紫花儿序】、【小桃红】、【金蕉叶】、【调笑令】、【秃厮儿】、【圣药王】等曲与《古名家杂剧》本略同,但【圣药王】后的两支【麻郎儿】和一支【络丝娘】被减省合并为一支【络丝娘】,【络丝娘】后的【耍三台】、【么篇】、【尾声】三曲未用,这样从用曲数量来说较《古名家杂剧》本少五曲。

《昊天塔》之《盗骨》【新水令】套,《缀白裘》较《元曲选》本少【水仙子】、【梅花酒】、【喜江南】三曲。《缀白裘》末增一篇幅很短的【清江引】用真文韵,而【新水令】套为庚亭韵,显系后来人所为。

用曲数量的减少,在晚明以来的曲选中已有所反映,如果考虑到实际演出中,艺人会比曲选更进一步减少曲唱数量,自然也在情理之中。

以上我们仅仅着眼于用曲数量的减少,以说明晚明以来元剧折子舞台演出中“曲”(唱)的分量的降低和戏剧性的增强。其戏剧性增强的另一面是科、白的大量插用,套曲的相对独立完整遭到破坏。

从科、白来看,明刻、明抄本明显多于元本,此无须赘言。而且元刊三十种杂剧的科、白大多是在套曲前或两套曲间(这样套曲演唱也可保持相对独立、完整),而明本杂剧往往在套曲中大量插入科、白,曲、白相互交错,难分彼此。如果我们把晚明以来各曲选所收元剧折子与《古名家杂剧》等杂剧选所收整本元剧相比,可以发现前者科、白插入的情况往往更多,不独套曲不能相对独立、完整,单支曲亦常因科、白的插入而支离破碎。

以著名的关汉卿《单刀会》第四折为例,明内府抄本相对元刊本,“曲”的分量已下降,“白”的分量已大大增加,而晚明以来各曲选所收此折可以说进一步强化了这一趋势(下表中大字为曲辞,小字为科、白)。

明内府本	怡春锦(《万壑清音》略同)	缀白裘
【新水令】大江东去……觑这单刀会似赛村社。 (正末云)好一派江景也。	【新水令】大江东去……觑这单刀会似赛村社。 (净云)你看这壁厢天连着水，那壁厢水连着山。俺想二十年前隔江斗智，曹兵八十三万人马屯于赤壁之间，其时但见兵马之声，不见山水之形，到今日呵——	【新水令】大江东去……觑着这单刀会一似赛村社。 (净云)你看这壁厢天连着水，那壁厢水连着山。俺想二十年前隔江斗智，曹兵八十三万人马屯于赤壁之间，其时但见兵马之声，不见山水之形，到今日呵——
(净唱)【驻马听】水涌山迭……好教我情惨切。(云)这也不是江水。(净唱)二十年流不尽的英雄血!	(净唱)【驻马听】依旧有水涌山迭，……好教我心惨切。(丑)大王，好一派江水!(净云)周仓，这不是江水。(净唱)这都是二十年前流不尽的英雄血!	(净唱)【驻马听】水涌山迭，……好教俺情惨切。(内作水响介)(付云)好大水!(净)周仓，这不是水。(付)吓!(净唱)这的是二十年前流不尽的英雄血!
鲁云……(正末唱)	末扮鲁肃带左右上……(净唱)	(内吹打介)(末上)……(净唱)
【胡十八】想古今立勋业，那里也舜五人汉三杰，两朝相隔数年别，不付能见者，却又早老也，开怀来的饮数杯。(云)将酒来。(唱)尽心儿待醉一夜。	【胡十八】想古今立勋业(末)舜有五人，汉有三杰。(净)那里有舜五人汉三杰。两朝相隔只这数年别，不获能个会也，恰又早这般老也。(末)君候不老，鲁肃到苍了。(净)皆然。(末)请君候开怀饮一杯。(净)请。开怀来饮数杯。(末云)君候(末唱)开怀来饮数杯。(净)大夫，某只待尽心儿可便醉也。	【胡十八】想古今立勋业(末)舜有五人，汉有三杰。(净)那里有舜五人汉三杰。两朝相隔只这数年别，不获能个会也，恰又早这般老也。(末)君候不老，鲁肃到苍了。(净)皆然。(末)请君候开怀饮一杯。(净)请。开怀来饮数杯。(末云)君候(末唱)开怀来饮数杯。(净)大夫，某只待尽心儿可便醉也。

《单刀会》所反映的情况，非常普遍，不胜枚举。元时元剧整套北曲演唱的相对独立性，其主要表征便是正旦或正末演唱套曲时，一般是演唱完毕后才下场，演唱套曲中间无转折。元剧通例用北曲四套，故正旦、正末在一剧演出时一般上下场四次。若四套北曲外另有一楔子，则上下场五次。两用楔子，则上下场六次。现存明刊、明抄本中套曲演唱因正旦或正末上下场被分为两段或更多段的情况较元刊本明显增多，《元曲选》所收百种杂剧套曲演唱中间有上下场者 56 次(占百种杂剧 401 套的 14%)，其中一次上下场者 46 次，两次上下场者 9 次，三次上下场者 1 次，这应是后来杂剧演出的反映。正旦或正末之外的戏剧人物一般无曲唱^①，这也凸显了正旦、正末所唱套曲的重要性。但套曲演唱的独立性和重要性在后来的演出中日渐淡化。这主要表现在套

^① 正旦或正末之外所扮的戏剧人物也偶有曲唱，皆非套曲，如脉望馆钞本《黄花峪》(末本)第一折套曲【点绛唇】前有旦唱【南曲驻云飞】，《元曲选》本《罗李郎》第三折首净扮夫役唱【商调·金菊花】，脉望馆钞本《女真观》中净扮寺院门公唱【柳叶儿】。《元曲选》本《窦娥冤》、《陈州粜米》、《竹叶舟》、《赵氏孤儿》、《抱妆盒》等剧的楔子都标冲末演唱，笔者认为皆出于臧懋循之改订，本应为正末唱。

曲演唱中上下场的增多以及增加其他脚色的曲唱,而这一做法的目的正是增加戏剧性或观赏性。

如《追信》一折,元刊本正末唱【新水令】、【驻马听】、【沉醉东风】、【水仙子】后,有“萧何踏竹马儿上了”。可见正末所扮韩信可留在场上,无需下场。《歌林拾翠》外扮萧何上场唱【双胜子】、念白,率众下场后,生扮韩信上场,唱【新水令】、【驻马听】后下场,外扮萧何重上唱【双胜子】、念白,率众下场,生扮韩信重新上场,唱【川拨棹】等曲下场,外扮萧何重上,韩信再上场。如此韩信在套曲演唱中三次上下场。《词林一枝》、《摘锦奇音》、《乐府红珊》等与《歌林拾翠》略同,可见当时场上普遍如此演《追信》。

又如《单刀会》第四折【新水令】套,按元刊本、脉望馆钞本,正末所扮关羽唱套曲中皆无下场和重上场。套曲前两曲【新水令】、【驻马听】其场景都是长江江面上,第三曲【胡十八】场景则转换至接待客厅。晚明以来各曲选《乐府红珊》、《怡春锦》、《万壑清音》及《缀白裘》中,场景转换时,关羽等无须下场,但近代舞台演出时演至鲁肃江边迎接关羽后,其演法都是众人一同下场,然后再上场以表示空间的转换。其后关羽应鲁肃之请述其辞曹归汉、过关斩将、千里单行事,讲述前要到室内卸袍,故再次下场,然后再次上场说白、唱【沽美酒】曲等。这样在套曲演唱中,扮关羽者两次上下场。

又如《西游记》中《认子》一折,《缀白裘》中旦扮殷氏唱完套曲首曲【集贤宾】后即下场,待小生扮玄奘出场后再第二次出场,然后接唱套曲。这样在套曲演唱中,殷氏有一次上下场。

与元时曲唱一般仅限于正旦、正末不同,后来单独演出的元剧折子其他脚色增加曲唱非常普遍,或加于套曲前,或加于套曲间。如前举《追信》一折,《词林一枝》是在生扮韩信唱【新水令】后下场,外扮萧何上场唱【南耍孩儿】,然后生扮韩信再上场唱【驻马听】下场。萧何再上场唱【南耍孩儿】,韩信再上场唱【沉醉东风】、【雁儿落】、【双胜子】、【得胜令】、【挂玉钩】后,萧何接唱【挂玉钩】。值得指出的是,【新水令】套曲为干寒韵,萧何先后所唱两支【南耍孩儿】曲皆为萧豪韵,但萧何接唱的【挂玉钩】与套曲同为干寒韵。

又如《访谱》、《怡春锦》中首先是外扮赵普出场唱【节节高】、念白后下场,然后生扮赵匡胤唱【声声慢】(萧豪韵)、念白,然后唱【端正好】套(江阳韵)。《万壑清音》与《怡春锦》同。《缀白裘》为外扮赵普出场唱【引子】,然后生扮赵匡胤唱【端正好】套。近代昆班演出时甚至有将【端正好】套中的【脱布衫】、【太平令】二曲改为赵普唱者。

《刀会》一折,《乐府红珊》中关羽赴会前先升帐理事,末扮关平唱【玩仙灯】、外扮关羽唱【凤凰阁】(与套曲不同韵),然后外唱套曲。晚明以来曲选大都无升帐理事的情节,但近代京班演出时仍有关羽唱套曲前唱支曲的情况,这说明《乐府红珊》是另一传统的反映。《缀白裘》中关羽唱【胡十八】曲至“开怀来自变量杯”,鲁肃接唱“开怀来自变量杯”,然后关羽接唱“某只待尽心儿可便醉也”。当场戏剧人物可接唱,这正是南

戏、传奇的做法。

《敬德装疯》一折,《缀白裘》中净扮尉迟敬德唱套曲前,加徐茂公(外)唱【水底鱼】(《歌林拾翠》、《万壑清音》都是尉迟直接出场)。

《扫秦》一折,《缀白裘》是净扮秦桧唱【出对子】(《万壑清音》本无净唱【出对子】),然后是丑扮疯僧唱套曲。

《认子》一折,《缀白裘》中【集贤宾】套曲为玄奘母殷氏唱,但《集成曲谱》及近代昆班演出时【金菊香】曲前半由玄奘唱,后半仍由殷氏唱。

《孙砟》一折,《缀白裘》孙膑唱【新水令】套曲中间,增庞涓唱【望天行】。

《斩娥》一折,《缀白裘》前加监斩官唱【引子】,然后旦扮窦娥唱套曲。

各类人物皆可有唱,这正是南戏、传奇的做法。由此可见,明中叶后,风气转移,套曲演唱知音难求,很可能是费力不讨好,故艺人们为力避套曲演唱的单调、冗长,显然是尽可能地用各种招数增加戏剧性,甚至不惜使套曲不成套。由此才可以理解,《渔樵记》中《北樵》一折【点绛唇】套仅用【点绛唇】、【混江龙】、【村里迓鼓】、【寄生草】四曲,近代昆班演《风云会》之《访谱》【端正好】套仅唱六曲(其中【脱布衫】、【太平令】改为赵普唱)等似乎不可思议之事。由此可见,王骥德等曲学家们倡言宫调、套曲组织有定式,所谓“须各宫各调,自相为次”^①云云,实际上并无意义!

四

以上我们主要从“变”的一面,谈明中叶后杂剧单折相对于元时的变化。从“不变”的一面看,现存元剧折子仍然基本保存了元时一人主唱套曲的惯例,而问题的关键是其套曲音乐可否视为元北曲音乐之反映。

现存元北曲音乐主要见于乾隆十一年(1746)编成的《九宫大成南北词宫谱》及此后编成的《纳书楹曲谱》等,关于其是否存元代之旧,学术界的认识尚未统一。主要有两派意见:一种意见认为现存元北曲音乐是“昆化”的,非元人之旧,此似以王守泰先生为代表^②。另一种意见则相反,著名音乐史家杨荫浏先生所著《中国音乐史稿》论述元杂剧音乐主要以《九宫大成》等曲谱所收乐谱为依据。

笔者主张,认为现存元北曲音乐是“昆化”的,此种认识实基于一种预设:即北曲为北方音乐,必有“雄劲悲壮之气”,而现存元北曲音乐似多不具备这一特点,故而推论这应是魏良辅改革昆腔后“昆化”的结果。

实际上,明人即已有此类预设。明中叶以后的人,非常喜欢谈南曲之流行、北曲之

^① 王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第128页。

^② 详见王守泰《昆曲曲牌及套数范例集》(北套)“楔子”一节,王守泰主编《昆曲曲牌及套数范例集》(北套),学林出版社1997年版。

衰没,也非常喜欢谈南、北曲风格之不同。如王世贞(1526~1590)《曲藻》云:

自金、元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按……大抵北主劲切雄丽,南主清峭柔远。^①

嘉靖时无名氏所作《南词叙录》云:

今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌……听北曲使人神气飞扬,毛发洒淅,足以作人勇往之志,信胡人之善于鼓怒也,所谓“其声噍杀以立怨”是已;南曲则纤徐绵眇,流丽婉转,使人飘飘然丧其所守而不自觉,信南方之柔媚也,所谓“亡国之音哀以思”是已。^②

相比王世贞和《南词叙录》作者,晚明的沈宠绥算是真正的曲学家,然而其《度曲须知》“曲运隆衰”却有这样一节文字:

(魏良辅)惯南曲之讹陋也,尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍推冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀,功深熔琢,气无烟火,启口清圆,收音纯细。……盖自有良辅,而南词音理,已极抽秘逞妍矣!惟是北曲元音,则沉阁既久,古律弥湮,有牌名而谱或莫考,有曲谱而或板无征,抑或有板有谱,而原来腔格,若务头、颠落,种种关捩子,应作如何摆放,绝无理会其说者。祝枝山,博雅君子也,犹叹四十年来接宾友,鲜及古律者。何元朗亦忧更数世后,北曲必且失传,而音随泽渐,可慨也夫!至如弦索曲者,俗固呼为北调,然腔嫌袅娜,字涉土音,则名北而曲不真北也。年来业经厘剔,顾亦以字清腔径之故,渐近水磨,转无北气,则字北而曲岂尽北哉!试观同一“恨漫漫”曲也,而弹者仅习弹音,反不如演者别成演调;同一【端正好】牌名也,而弦索之“碧云天”与优场之“不念法华经”,声情迥判,虽净旦之唇吻不等,而格律固已径庭矣。夫然,则北剧遗音,有未尽消亡者,疑尚留于优者之口。盖南词中每带北调一折,如《林冲投泊》、《萧相追贤》、《虬髯下海》、《子胥自刎》之类。其词皆北,当时新声初改,古格犹存,南曲则演南腔,北曲故仍北调,口口相传,灯灯递续,胜国元音,依然嫡派。或虽精华已铄,顾雄劲悲壮之气,犹令人毛骨萧然……予犹疑南土未谐北调,失之江以南,当留之河以北。^③

沈宠绥一方面认为,由于魏良辅新改革的南曲的风行,北曲长期衰微不振,必已失传,故俗称“北调”者大可怀疑:“名北而曲不真北也”,“字北而曲岂尽北哉”,但同时他又认为《萧相追贤》(及《追韩信》)等仍然是“嫡派”的“胜国元音”。他认为“北曲”不谐于江南,“当留之河以北”。

沈宠绥之所以有此认识,说明他仍然难跳出这样的牢笼:北曲为北方音乐,必有“雄劲悲壮之气”。把元北曲视为“北鄙杀伐之音”或“胡乐”,显然是明人以南方文化、

^① 王世贞《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第25页。

^② 无名氏《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第240、245页。

^③ 沈宠绥《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社1959年版,第198、199页。

南方音乐为汉文化正统的一种反映。元曲作为一种文化,其文辞和音乐总体上当然是汉文化的一种继续和延伸,正如南曲一样。故南、北曲的差异不宜过分被夸大,认为“北主劲切雄丽”、“南主清峭柔远”云云,实出于文人们不切实际的想象。中国传统歌唱皆以传辞为目的,现存元曲(包括元散曲、剧曲)自文辞风格来看可谓千差万别,豪放、婉约、质朴、浓丽、淡远、悲壮、柔媚等不一而足,若“乐”服务于“文”,其“乐”也必千差万别,岂可以“雄劲悲壮”概括?南曲中若《千忠戮·惨睹》【倾杯玉芙蓉】“收拾起大地山河一担装”等曲何尝不“雄劲悲壮”?

元北曲音乐,现主要存于《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》及《集成曲谱》等曲谱中,若能实事求是对之加以分析,我们可以注意到以下四方面特点:

一、南、北曲唱,从总体而言,都是“依字声行腔”,但相对南曲唱而言,北曲唱更自由随意,平、上、去三声(无入声)腔格的特征不像南曲那样分明。王季烈先生《螭庐曲谈》卷三“论谱曲”亦云:“南曲与北曲腔格之区别,可比之于楷书与草书用笔之不同,南曲腔格分明、板式一定,犹之楷书一点一画,不容逾越常规;北曲则腔格流转,变动不居,板式亦可任意增减移动,犹之作草书者,不拘于一定之笔划,而于流走之中见机趣。”^①

从现象层面看,北曲大多“字多而调促”,不像南曲那样“字少而调缓”,每唱字对应的谱字相比南曲要少得多,一字对应一、二谱字的现象非常普遍,每唱字没有足够的时间去依字声行腔。事实上应是元时曲唱一般唱家仍不善“水磨”,如后世南曲赠板曲那样可“一字之长延至数息”、“启口清圆,收音纯细”,故不能不歌唱速度较快(如后世各路高腔或草昆班唱南曲一样)。而明清唱家固然能够“水磨”,但一般仍延续北曲歌唱较快的传统^②。

二、南曲多为上板唱,其板眼有明显的规律性,最为显著的特点即为“板以分步”^③,北曲多散板唱,其上板唱板眼使用也较随意,不似南曲每调牌一般有定板。吴梅先生《顾曲麈谈》云:“板拍所以为曲中之节奏,北曲无定式,视文中衬字之多少以为衡,所谓死腔活板是也。南曲则每宫每支,除引子及【本宫赚】、【不是路】外,无一不立有定式。”^④北曲之板式大多无规则,从根本原因来看,乃因其文体大多不像南曲那样规范,曲之文句多非律句,而“板以分步”的前提是文句皆为律句,故“板以分步”的规则难以施用于北曲。虽然北曲套曲首曲多为词调,文体也较规范,但首曲多为散板唱,

^① 王季烈、刘富梁编订《集成曲谱》(玉集),商务印书馆 1924 年版。

^② 自传世曲谱看,仅有极少北曲为赠板曲,如《荆钗记》“男祭”之【折桂令】、《长生殿》“絮阁”之【喜迁莺】等。

^③ 对此,洛地《词乐曲唱》(人民音乐出版社 1995 年版)“板位”一节有极精要之论述,读者可参看,此处不赘。

^④ 吴梅《吴梅词曲论著集》,南京大学出版社 2008 年版,第 142 页。

“板以分步”的规则仍无用武之地。

三、从套曲组织来看，套曲首曲必定为散板，其后一两曲或三四曲仍为散板，然后接上板曲（一板三眼或一板一眼），最末一两曲（包括【尾声】）一般为散板。这是最普遍的情况，笔者认为这也应是元时套曲演唱的通例。

但从理论上说，由于任何单支曲牌在演唱中都是可以因为念白而中断唱句的，曲牌与曲牌之间也可因念白而中断，故曲牌以及曲牌组成的套曲从音乐来看都不能成为相对独立的音乐单位，所以一般套曲自散板起、再上板、最后散板收煞，应仅是习惯使然，理论上并非必要。故我们可以看到很多变例。如《风云会》中《访谱》【端正好】套，《集成曲谱》中【端正好】等前三曲为散板，第四曲【灵寿杖】曲第二句开始上板（一板三眼）。紧接【灵寿杖】的【倘秀才】曲又变为散板，紧接【倘秀才】的【滚绣球】曲自第二句又开始上板（一板三眼），其后第二支【滚绣球】起首七字为散板，后上板，先是一板三眼，后为一板一眼。其后的【脱布衫】起首五字为散板，后上板（一板三眼）。其后的【醉太平】前半为一板三眼，后半为一板一眼，其后的【一煞】及【尾声】前半为一板一眼，【尾声】最末两句为散板。这也就是说，虽然《访谱》【端正好】套首尾皆为散板，但其中间变化甚多，也可以用散板。又如《昊天塔》中《五台》【新水令】套，《集成曲谱》中起首的【新水令】、【驻马听】、【步步娇】三曲为散板，后面的【雁儿落】、【水仙子】等为上板，倒数第二曲【七兄弟】前半为上板（一板一眼），后半为散板。【七兄弟】后作为收尾的【清江引】为上板曲^①，一板一眼。于此可见，一般套曲自散板起、再上板、最后散板，并非通例，其在元时也必有很多变例。

基于以上三点，笔者认为现存于《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》及《集成曲谱》等曲谱中有传承谱系可查的二十余折元剧套曲，虽然不应视为元代原封不动的遗存（因为中国传统音乐主要依赖口耳相传，必然因人而异），但总体上可视为元代北曲音乐风貌之反映^②。

现存元北曲音乐的第四个特点，即皆为七声音阶的问题，学术界尚未有共识。杨荫浏《如何对待五声音阶与七声音阶同时存在的历史传统》（《音乐研究》1959年第3期）总体上似持肯定态度。黄翔鹏《怎样确认〈九宫大成〉元散曲中仍存真元之声》（《戏

^① 这支【清江引】与套曲同韵，应为后来人所增。《元曲选》本《昊天塔》最末三曲为【七兄弟】、【梅花酒】、【喜江南】，无【清江引】。

^② 按，《九宫大成南北词宫谱》中收录的元北曲谱，实不限于此二十余折。据杨荫浏先生《中国音乐史稿》统计，“至今尚存有全部或一部分乐谱的元代杂剧，以剧目计，约有121种，以折数计约有210折。现在全折有乐谱的元代杂剧约有86折。全折以外的另曲约有260曲”（杨荫浏先生《中国音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第532页注释）。《九宫大成南北词宫谱》还收唐、宋、元、明各代词乐谱175首及《董解元西厢记诸官调》、《天宝遗事诸官调》两诸官调乐谱。由此来看，《九宫大成南北词宫谱》所录乐谱当有许多出自周祥钰等宫廷乐师“新定”。故笔者本文取更保守的态度，对《九宫大成》所收86折未加讨论。

曲艺术》1994年第4期)总体上则持审慎态度,认为需要具体分析、判定,他认为,“南五声、北七声”是明代人制造的理论,“大约与过去的民族矛盾有一定关系”。笔者认为,元钟嗣成《录鬼簿》已提到沈和甫“以南北调合腔”,《错立身》、《小孙屠》、《琵琶记》等戏文以及贾仲明等所作杂剧中某些曲牌皆标“北”或“南”,这说明元时人们已注意到南、北曲唱音乐风格的不同(应主要因以南、北语音入唱导致),且已开始有意利用其艺术对比的效果,故可能有意使用五声音阶、七声音阶以进一步强化南、北曲唱风格的差异。但元时南曲唱未必整齐一例为五声音阶、北曲唱也未必整齐一例为七声音阶,不同地域、不同年代、师承授受有别的唱家,对同一唱段可以有不同的艺术处理,五声音阶、七声音阶在很多唱家那里未必在其观念中有意区分和利用,故五声音阶、七声音阶的使用并不一定整齐一律,“南五声、北七声”很可能是在文人曲家那里得到倡导和进一步推广、作为范式的。这也就是说,南曲整齐一律为五声音阶、北曲为七声音阶,很可能是在明代甚至清代《南词定律》、《九宫大成》等官修曲谱编成之后。

论乾隆以来会馆演剧对昆曲的影响

——以北京剧坛为例^①

南通大学文学学院 齐 静

摘要:会馆是明清时期一个重要的演剧场所,承担了当时很大一部分戏剧演出的任务。北京作为全国的政治经济文化中心,会馆之多居全国之首。乾隆以后,会馆演剧尤其频繁,而参与、组织会馆演剧活动的主要以官绅、文人为主,他们的观剧嗜好决定了会馆演剧从来就没有离开过昆曲。因此,乾隆以后在昆曲日趋没落的北京剧坛上,会馆演剧对昆曲的留存和延续起到了非常明显而重要的作用。

关键词:乾隆以来 会馆演剧 昆曲 北京剧坛

会馆是同乡组织发展到一定阶段的产物,它在明初开始出现,并盛行于明清两代。明清时期广泛存在的会馆,不仅在社会生活中起着越来越重要的作用,因其异地而建且具有适宜演剧的良好条件,在承担与会馆相关演剧任务的同时,也接纳了一些私人或官方的堂会戏演出。会馆成为一个重要的,在某些地方甚至是主要的演出场所。

北京作为全国的政治经济文化中心,聚集了来自全国各地的各色人等,其会馆之多居全国前列,沈德符《万历野获编》说:“京师五方所聚,其乡各有会馆。”^②自明代洪武年间江西人在北京建立金溪会馆起,“明兴二百四十年,各郡森列”^③,仅江西会馆现在能确定在明代修建的就达三十多所,“明时江西仕宦称盛,故江西会馆多于天下,省馆、四郡馆、十县馆亦数十”^④。其他省如福建、广东、山西等省的会馆也为数不少。清代北京会馆修建更多,不同历史时期的史料对此都有记载。清道光年间的《都门杂记》统计有 324 所,咸丰时期的《朝市丛载》记有 391 所,光绪时期的《顺天府志》记载多达 445 所,1949 年新中国成立,民政局对北京的会馆进行详细统计,仍然有 391 所。会馆演剧最早的记载也是在北京的会馆里,袁中道《游居柿录》和祁彪佳《祁忠敏公日记》都有在北京的会馆观剧的记录:

万历三十八年庚戌正月初一日,寓石驸马街中郎兄寓。中郎早入朝,午始归。

① 本文为南通大学人才引进项目《会馆演剧研究》(03080566)的阶段性成果。

② [明]沈德符《万历野获编》卷二十四《会馆》,中华书局 1959 年版,第 608 页。

③ [明]朱国桢撰《朱文肅公集》之《会馆条约序》,清钞本。

④ [清]李绂《穆堂类稿》别稿卷十二,清道光十一年奉国堂本。

予过东寓，偶于姑苏会馆前，逢韩求仲、贺函伯，曰：“此中有少宴集，幸同入。”是日多生客，不暇问姓名。听吴优演《八义》。^①

崇祯五年八月十五日，出晤钟象台、陆生甫，即赴同乡公会，皆言路诸君子也。……观《教子》传奇，客情俱畅。^②

崇祯六年正月十八日……午后出于真定会馆，邀吴俭育、李玉完、王铭韫、水向若、凌茗柯、李洧磐、吴磊斋饮，观《花筵赚记》，记为范香令作，巧趣叠出，坐客解颐。^③

(崇祯癸酉正月二十二日)赴稽山会馆，邀骆太如、马擎臣，则先至矣，再邀潘朗叔、张三峨、吴于生、孙湛然、朱集庵、周无执饮，观《西楼记》。^④

二十四日，……出四川会馆与吴俭育邀客，多不至，仅张君平一人耳，乃邀颜茂齐、王铭韫、郑赵两君共饮观杂戏。^⑤

日记中频频记录在会馆观剧，可以证明在明代会馆演剧已经是很平常的一件事情。北京的山西平阳会馆戏楼就是在明代晚期建造的，是目前所知最早的会馆戏楼，又为明代会馆演剧的明证。

一、乾隆以来北京的会馆演剧

到了清代，见于记载的会馆戏台明显增多，三晋会馆、晋翼会馆、正乙祠会馆、浮山会馆、嵩云草堂(河南会馆)、广东会馆、通县晋翼会馆、河东会馆、江西会馆等很多会馆的戏楼都是在清初或清前期康熙时期建造的。而乾隆时期和之后建造的会馆和会馆戏楼就更多了。现在能确定的有戏台的会馆除了上面几所外，还有安徽会馆、湖广会馆、山西会馆、平遥会馆、平介会馆、浙绍乡祠(越中先贤祠)、财神会馆、当行会馆、福建会馆、汾阳会馆、洪洞会馆、全浙会馆、粤东会馆、湖南会馆、休宁会馆、中山会馆、延平会馆、云南会馆(赵公祠)、甘肃会馆、四川会馆、潞安会馆、织云公所、临汾会馆、延邵会馆、药行会馆、晋冀布行会馆、潞郡会馆、浙慈会馆、长沙会馆、临襄会馆、奉天会馆、驼行会馆、山西梁行会馆、文昌会馆、三晋会馆等等。这些会馆首先满足了在京同乡的戏曲娱乐的要求，因为清代的戏剧政策禁止官员蓄养戏班，禁止他们在官署和家里演剧，而很多会馆戏台规模宏大、装饰华丽，因此会馆成为官方士绅演剧场所的最佳选择。有清一代严厉禁止官员在家中和官署中私养家班和观剧宴乐，自康熙至嘉道年间禁令

① [明]袁中道《游居柿录》，青岛出版社2005年版，第71页。

② [明]祁彪佳《祁忠敏公日记》之《栖北冗言》，民国二十六年铅印本，第109页。

③ [明]祁彪佳《祁忠敏公日记》之《役南琐记》，民国二十六年铅印本，第155页。

④ [明]祁彪佳《祁忠敏公日记》之《栖北冗言》，民国二十六年铅印本，第145页。

⑤ [明]祁彪佳《祁忠敏公日记》之《栖北冗言》，民国二十六年铅印本，第147页。

层出不穷。康熙皇帝曾下令：

士夫之家有蓄养优伶者，以不谨处分；宴会演戏者，并加参罚。^①

雍正帝对官员蓄养优伶尤其深恶痛绝，他认为：

外官蓄养优伶，殊非好事，……夫府道以上官员，事务繁多，日日皆当办理，何暇及此？家有优伶，即非好官。着督抚不时访查，至督抚提镇，若家有优伶者，亦得互相访查，指明密折奏闻，虽养一二人，亦断不可徇隐，亦必即行奏闻。^②

乾隆三十四年，重申雍正时期禁止官员蓄养家班的禁令：

朕恭阅皇考谕旨，有饬禁外官畜养优伶之事，圣训周详，……圣谕久经编刊颁行，督抚藩臬等并存署交代，自当敬谨遵循，罔敢违越……毋稍懈忽。若再不知警悟，甘蹈罪愆，非特国法难宽，亦为天鉴所不容矣。并将此明白宣谕中外知之。^③

嘉庆四年三月、五月一再颁布谕旨禁止官员蓄养优伶，其五月颁布的谕旨中言：

嗣后各省督抚司道署内，俱不许自养戏班，以肃官箴而维风化。^④

道光八年（1828），土默特扎萨克贝勒的属下巴彦巴图尔因私雇戏班在家演戏被革职查办。^⑤不仅如此，清廷还试图堵住官员们另一条观戏的途径——去茶园、戏园等公共娱乐休闲场所看戏，“为维护封建礼教及京城秩序，宫廷三令五申不准在内城开戏园，不准官员和八旗当差人到外城戏园去看戏”^⑥。这些戏禁政策迫使官员们尽可能多地走进了另一个不被禁止而又可观剧的场所——会馆。所以清代官员无论是以同乡的名义还是以朋友、同僚的名义在会馆中宴饮观剧，都是非常普遍的。乾嘉时期以浙绍乡祠（即浙江会馆）演剧最为频繁，竹枝词有“谨詹帖子印千张，浙绍乡祠禄寿堂”^⑦的描述，浙绍乡祠是一个较大的演剧场所，能容纳千人观剧，适合举办较大规模的演剧活动，嘉庆年间的查撰曾感慨：“长安会馆知多少，处处歌筵占绍兴。”^⑧嘉庆年间林则徐在北京的日中共涉及会馆活动35次，其中明确注明“观剧”的有8次，有可能有演剧而没有写的有14次^⑨，因为这些活动不是敬神、祝寿就是团拜，按照嘉庆年间的惯例，这些活动应该是伴随着演剧活动的，“嘉、道之际，海内宴客，士绅燕会，非音不樽”^⑩。《道光都门纪略》载：“京师最尚应酬，外省人至，群相邀请，筵宴听戏，往来馈

① [清]潘耒《遵谕陈言疏》，《遂初堂集》文集卷四，康熙刻本。

② [清]胤禛《雍正上谕内阁》卷二十七，文渊阁四库全书本。

③ [清]王先谦《东华续录（乾隆朝）》之“乾隆七十”，光绪十年长沙王氏刻本。

④ 《清仁宗睿皇帝实录》卷四十五，钞本。

⑤ 《清宣宗成皇帝实录》卷一四六，钞本。

⑥ 《中国戏曲志·北京卷》，中国ISBN出版中心1999年版，第875页。

⑦ 陈宗蕃《燕都丛考》，北京古籍出版社1991年版，第516页。

⑧ [清]佚名《燕台口号一百首》，雷梦水等编《中华竹枝词》，北京古籍出版社1997年版，第113页。

⑨ [清]林则徐《林则徐日记》，中华书局1962年版。

⑩ [清]徐珂《清稗类钞》，中华书局1986年版，第5014页。

送,以及挟优饮酒,聚众呼庐,虽有数万金,不足供其挥霍。”^①道光以后,财神会馆、文昌会馆等相继成为堂会演剧中心,“堂会演戏多在宣外之财神馆、铁门之文昌馆,其大饭庄如福寿堂等亦各有戏台。人家喜庆,往往召集。至光绪甲午后,则湖广馆、广州新馆、全浙会馆继起,而江西馆尤为后进,率为士大夫团拜宴集之所”^②。齐如山在《国剧漫谈》中说,北京的团拜活动在每年春天是一定要举行的,内容“总是吃饭听戏,大约总是在各大会馆,例如后孙公园的安徽会馆,南横街的广州馆,骡马市大街的湖南馆,西珠市口的越中先贤祠,东珠市口的直隶馆,西斜弄的浙江馆,等等,都是常演戏的地方,至于江西会馆就很靠后了”^③。这里提到的江西会馆是在清末民初修建的,修好后即成为文人士大夫宴集演剧的重要场所,所以说它“后进”、“靠后”。在特殊时期,会馆成为逃避戏禁政策的最佳场所,如“国丧例禁演戏……演剧不在大棚栏著名各园,而于西城外之文昌馆、绍乡祠、财神馆”^④,“前清时代,每遇国丧,遏密八音,各戏园子都不许唱戏,这俗名叫‘断国孝’。过百日后,才许唱,并且不许在戏园子里演唱,只可找一有戏台的饭馆子,或有戏台的会馆,将就演唱,以便维持各脚的生活”^⑤。会馆作为演剧的一个重要场所,在清末和民国时期并没有改变,即使在光绪二十六年,即庚子事变那年的九月二日,在北京彰仪门大街仍有“河东会馆演福寿班,洪洞会馆演宝胜和班……鹞儿胡同平介会馆演太平和班……”^⑥。“民国时,会馆戏楼全部对外开放,湖广会馆、江西会馆戏楼是北京南城最为热闹之所在。江西会馆除名伶演出之外,俞平伯、吴梅、袁寒云(克文)等票友亦登台献技,表演昆曲,以助雅兴。辫帅张勋入京复辟,江西会馆整日鼓锣喧天,车水马龙,搅得宣外大街,一时也不能安宁。”^⑦张作霖把持北京政权时期,奉天会馆经常演出堂会戏,“张作霖、张学良父子在这里接待社会名流、国内政要,佳节时令、团拜祝寿等喜庆活动,都要大摆宴席,请名班名角唱堂会戏”^⑧。梅兰芳、余叔岩、杨小楼此一时期参加的堂会戏以在奉天会馆为多。

有清一代,特别是乾隆以来,北京的会馆演剧是经常而又普遍的。会馆演剧,有以官方的形式进行的,也有以社会团体的名义进行的,还有以个人的名义进行的,但总体

① 李家瑞编《北平风俗类征》下册,上海商务印书馆民国二十六年版,第320页。

② [清]夏仁虎《旧京琐忆》卷十《坊曲》,《旧京遗事 旧京琐记 燕京杂记》,北京古籍出版社1986年版,第103~104页。

③ 齐如山《国剧漫谈》,《齐如山文集》十四之《齐如山文论》,辽宁教育出版社2010年版,第320页。

④ [清]艺兰生《侧帽余谭》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第623~624页。

⑤ 齐如山《京剧的变迁》,齐如山《齐如山全集》第二册,台北联经出版社1979年版,第831页。

⑥ 仲芳氏《庚子记事》,戴逸主编《中国近代史通鉴(1840~1949)》第四卷《戊戌维新与义和团运动》,红旗出版社1997年版,第757页。

⑦ 汤锦程《北京的会馆》,北京轻工业出版社1994年版,第55页。

⑧ 侯希三《奉天会馆一场堂会戏》,北京市西城区政协文史委员会编《京城旧事》,中国文史出版社2005年版,第299页。

而言会馆是官绅、文人观剧的主要场所。文人士大夫具有整合最好戏曲资源的优势，因此会馆演剧皆能代表当时戏曲艺术的最高水平，他们既有对传统的固守，又有对时尚的追逐，而且以较高的艺术欣赏水准引导着戏曲向着健康向上的方向发展，这一切无不对北京剧坛的发展和走向产生或多或少的影响。对日趋没落的昆曲而言，会馆演剧所产生的影响更是重大而深远的。

二、乾隆以来北京剧坛的昆曲演出状况

乾隆后期，魏长生和四大徽班先后入京，昆曲接连受到秦腔和徽腔等花部诸腔的不断冲击，昆曲从民间、宫廷甚至官员的社交场所迅速退缩，到清末甚至到了要消失的险境。“《燕兰小谱》记京班旧多高腔。自魏长生以来，始变为梆子腔，尽为淫靡，然当时犹有保和文部，专习昆曲。今则梆子腔衰，昆曲且变为乱弹矣。”^①道光年间的竹枝词有“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。而今特重余三胜，年少争传张二奎”^②之句。《天咫偶闻》记载：“国初最尚昆腔戏，至嘉庆中犹然。……道光末，忽盛行二簧腔，其声比弋腔高而急，其辞皆市井鄙俚，无复昆、弋之雅。”^③虽然如此，戏园里面还是唱昆曲的，只不过昆曲数量日趋减少，“京师自尚乱弹，昆部顿衰。惟三庆、四喜、春台三部带演，日只一二出，多至三出，更蔑以加。曲高和寡，大抵然也”^④。“其时各园于中轴前必有昆剧一出，而听曲者每厌闻之，于时相率起而解溲，至讥之为车前子，言其利小水也”^⑤。在此状况之下，恐怕戏园也不会上演很多昆曲，戏园在安排剧目时也把昆曲安排在中轴子之前或几个重要的场次之间作垫场戏，因为观众不以为意，台上的演员自然也就敷衍了事。而后戏园安排昆曲更是日趋减少，直到最后彻底告别戏园：“及光绪中叶，昆曲极衰，无人过问”^⑥，“光绪甲申后，昆戏忽然绝响，亦甚奇也”^⑦。光宣之际，北京戏园里昆曲真的成为广陵散矣。在营业性的戏园，徽班皆成为演剧的主力军，“戏庄演剧，必徽班。戏园之大者如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦必以徽班为主”^⑧。

昆曲在营业性的戏园子日趋减少，成为绝响，但其在北京剧坛并没有完全消失。

① [清]小铁笛道人《日下看花记》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第55页。

② 路工选编《清代北京竹枝词》(十三种)，北京出版社1982年版，第78页。

③ [清]震钧《天咫偶闻》卷七，北京古籍出版社1982年版，第174页。

④ [清]艺兰生《侧帽余谭》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第602页。

⑤ [清]夏仁虎《旧京琐忆》卷十《坊曲》，《旧京遗事 旧京琐记 燕京杂记》，北京古籍出版社1986年版，第103页。

⑥ 罗瘿公《菊部丛谭》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第781页。

⑦ 沈太侔《宣南零梦录》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第804页。

⑧ [清]蕊珠旧史(杨懋建)《梦华琐簿》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第349页。

昆曲说到底,究竟还是一种文人之曲,昆曲本身的特点无论是案头还是场上都和文人内心那份缠绵的浪漫情怀不谋而合,又和文人力求含蓄地表现出的外在儒雅风流丝丝入扣。他们掐着檀板,数着节拍,在婉转清扬的水磨腔里很快进入自己的梦想之境。特别是在北方,昆曲的主要观众恐怕主要还是读书人及通过科举进入仕途的官员,“每茶楼度曲,楼下下列坐者落落如晨星可数。而西园雅集,酒座征歌,听者侧耳会心,点头微笑”^①的场景恐怕不是在道光之后才出现的。乾隆九年的《梦中缘传奇·序》就写道:“长安之梨园,……所好惟秦声、罗、弋,厌听吴骚,歌闻昆曲,辄哄然散去。”^②昆曲或许就从来没有真正地进入过普通百姓的生活,至少在北方有这种可能。而在乾隆之前的北京,昆曲到底在多大程度上流行,还是难以确定,有“国初最尚昆剧,嘉庆时犹然”之说,还有杨静亭《都门纪略·词场门序》“我朝开国伊始,都人尽尚高腔,延及乾隆年,六大名班九门轮转,称极盛焉”^③之说,恐怕两种说法都没有错,只是着眼点不同而已,前者看到的是以文人为主的私人堂会,后者看到的是京城普通民众常去的戏园茶园。虽然有称之为弋腔(或京腔)的高腔和昆腔一起作为宫内的御制声腔(许多王府戏班也是昆弋班),然而许多文人却厌烦弋腔的喧嚣,而对昆曲情有独钟。在堂会演剧和票友们的活动中,昆曲依然是占有相当的比重,在咸丰时期昆曲仍然是堂会戏的主角:“徐正名忻,字蝶仙,苏州人。道光季年来京,为某堂弟子,初习昆剧,后唱乱弹,二者均擅胜场。咸丰中,京师乱弹日盛,遂在戏园演乱弹剧,而堂会则多演昆剧,以士大夫嗜昆剧者多,故常烦其演唱。”^④徐忻即徐小香,为适应演出市场的需要,不得不改唱皮黄,但他的昆曲在士大夫的堂会雅集中还是颇受欢迎的。在光绪甲申之前,士大夫的堂会戏依然还是常演昆曲,“堂会戏尤推重朱莲芬”^⑤,按,朱莲芬(1837~1884)是同光年间著名的昆旦,《梨园旧话》称“昆旦则以朱莲芬为无上神品”^⑥,可见即使在皮簧梆子满天飞的同治和光绪前期,堂会演剧中昆曲还是必不可少的。

三、北京的会馆演剧对昆曲的影响

清代的堂会戏多数是在会馆上演的,能演剧的会馆又称“戏庄”。《梦华琐簿》言:

① [清]蕊珠旧史(杨懋建)《长安看花记》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第311页。

② 转引自张庚、郭汉城《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社1992年版,第882页。

③ 周明泰《都门纪略中之戏曲史料》,上海光明书局1932年版,第9页。

④ 吴焘(倦游逸叟)《梨园旧话》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第820页。

⑤ 沈太侔《宣南零梦录》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第804页。

⑥ 吴焘(倦游逸叟)《梨园旧话》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第822页。

“戏庄曰某‘堂’，曰某‘会馆’，为衣冠揖逊，上寿宾之所。清歌妙舞，丝竹迭奏。”^①由此“清歌妙舞，丝竹迭奏”来看，道光时期的会馆演剧中，其剧种还是昆曲，这与戏园子“茶话人海，杂沓诸伶，登场各奏尔能。钲鼓喧阗，叫好之声往往如万鸦竞躁”^②判然有别，说明当时官绅阶层观剧仍然是以昆曲为主。因为昆曲虽然衰落，但其大雅正统之地位并没有被否认，昆曲本来就是文人雅士的最爱，适宜于表现他们闲雅、从容的情怀，所以他们中的一部分人对昆曲的嗜好和偏爱从未丝毫改变。乾隆年间的《消寒新咏》卷四曰：“余到京数载，雅爱昆曲，不喜乱弹腔。”^③这是昆曲之所以没有从北京剧坛消失的最根本原因。会馆作为文人雅集、官绅聚会的主要场所，自然而然也是昆曲演出的主要场所。道光时期及之后，会馆演剧必徽班，“戏庄演剧，必徽班”，这里的徽班如四喜、三庆、春台等著名的徽班未必唱的全是徽调，因为当时的徽班都是昆腔、徽调、梆子腔等诸腔融于一体的戏班，且多以昆曲为主。顾笃璜《昆剧史补论》统计了嘉庆及道光初期徽班的演剧目录，其中昆曲剧目占绝大部分，确定为秦腔的仅有《背娃》、《挑帘裁衣》、《庆顶珠》、《香山》、《赠镯》、《檀香坠》、《杀四门》等，确定属于二簧调的只有《萧后打围》和《戏凤》，可知当时的徽班是以昆腔为主而各腔兼演的^④。齐如山在《国剧漫谈》中说：“和春、春台、四喜等班相继入都，于是昆腔又大盛了一个时期，这些戏班，不唱弋腔，不唱皮簧，只唱昆腔，到了咸丰年间，南方大乱，各戏班无处演唱，为生活计，有许多逃到了北平，如程长庚等，仍是多演昆腔，偶尔演一出皮簧。”^⑤齐如山所述，恐怕是堂会戏的演出状况，因为道光以降的北京戏园，几乎是皮簧腔的天下，所谓“时尚黄腔喊似雷”^⑥，戏园里演出的昆曲被讥为“车前子”，可想而知昆曲在营业性戏园的衰落。只有在堂会演出中，昆曲还占有自己的半壁江山。《梨园轶闻》说：“昔年旧历新春，各部院、各省同乡同年团拜，必演剧助觞，均系徽班（二黄、昆曲）。”^⑦徽班名伶无不擅长昆曲：“徽班老伶无不擅昆曲，长庚、小湘无论矣，即谭鑫培、何桂山、王桂官、陈德霖亦无不能之。”^⑧“从前昆曲盛行，每次团拜，必有几出昆腔，如《梳妆掷戟》和《起布问探》（皆《连环记》），《游园惊梦》（《牡丹亭》），和《小宴》、《絮阁》（《长生殿》），以及《卸甲

① [清]蕊珠旧史(杨懋建)《梦华琐簿》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第347页。

② [清]蕊珠旧史(杨懋建)《梦华琐簿》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第347页。

③ [清]铁桥山人著《消寒新咏》，俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编新编·中国古典戏曲论著集成·清代编》第4集，黄山书社2008年版，第736页。

④ 顾笃璜《昆剧史补论》，江苏古籍出版社1987年版，第92页。

⑤ 齐如山《国剧漫谈》，《齐如山文集》十四之《齐如山文论》，辽宁教育出版社2010年版，第220页。

⑥ 路工选编《清代北京竹枝词》(十三种)，北京出版社1982年版，第78页。

⑦ 许九龄《梨园轶闻》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第846页。

⑧ 陈彦衡《旧剧丛谈》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第849页。

封王》(《满床笏》),《回营打围》(《浣纱记》)之类,皆是常唱的熟戏,无人不懂。”^①因为堂会有对昆曲的需要,所以这些徽班演员也没放弃昆曲的学习,而且,他们更愿意参加堂会演出,因为在堂会演出中他们所获得的报酬要比在戏园子唱戏多得多。堂会戏唱昆曲的惯例从未改变过,只不过不同时期和不同场合昆曲演出的多少有区别,所以能唱昆曲是演员参加堂会戏演出必须要具备的一个条件。

光绪年间,堂会戏也仍然保留有昆曲,如王文韶在光绪五年十月二十日参加的堂会戏“是日设两席并预备昆剧”^②,二十二日“再演昆剧一日”^③,这两次堂会戏的地址虽然未必是会馆,但可以肯定,在王文韶的官僚士大夫圈子内,昆曲是他们主要的观剧剧种,如王文韶在湖南长沙时经常邀请长沙的昆曲戏班普庆班到公署和会馆演出,在北京也经常观看昆曲,光绪七年正月十八日,在太原会馆听的是昆曲《盗令》、《刺梁》^④,二月十六日在财神馆,有《剔目》、《游殿》^⑤,二月十八日在文昌馆,有《奇双会》、《琴挑》^⑥等,皆是昆曲剧目。晚清名士李慈铭嗜好昆曲,堪为文人代表,他经常与同年好友邀请昆曲名伶来往按拍品曲:“同治十三年八月十五日:钱秋菱来敬节。秋菱,名青,小字桂蟾。貌不扬,而按曲妍静。能作小行书,有魏晋人风格,人亦闲雅。潘星丈、绂丈及秦宜亭皆极赏之。今年三月,诸同年燕集安徽馆,秋菱演《惊梦》一出,赵桐孙叹为仅见。予曰:‘君未见沈芷秋耳,若令比执,不止拔茅弃旃矣。’”^⑦沈芷秋,是同治年间擅长昆曲的名伶,《清稗类钞》中记:“沈芷秋,苏州人,同治时之京伶也,所居曰丽华堂。举止洒落,矫矫不群。工昆曲,静细沉着,不作浮响,每一转喉,座客肃听,无复喧呶。一声初动物皆静,四座无言星欲稀,盖芷秋之度曲,有琴理焉。”^⑧沈芷秋的昆曲技艺更胜过钱秋菱,故李慈铭对朋友赞叹钱秋菱不以为然,也可以证明李慈铭听昆曲之多和对昆曲的热爱,正因如此,在他的心目中其他剧种皆不能与昆曲比肩,“光绪七年元旦:去腊都中四喜部新制《贵寿图》,演汾阳见织女事。灯采绚烂,而色目不佳,科爨俱恶。惜无以昆曲曼声写之者”^⑨。像李慈铭这样的文人并不在少数,他们经常聚居的地方——会馆,成为昆曲最重要的存身之处。“一日与同岁生二三人过乡祠,闻有演曲

^① 讷葂《北京梨园谈往》,中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《文史资料选辑》(合订本),第三十二册(总九十三~九十五),中国文史出版社1986年版,第229~230页。

^② [清]王文韶《王文韶日记》,袁英光、胡逢祥整理,中华书局1989年版,第494页。

^③ [清]王文韶《王文韶日记》,袁英光、胡逢祥整理,中华书局1989年版,第495页。

^④ [清]王文韶《王文韶日记》,袁英光、胡逢祥整理,中华书局1989年版,第549页。

^⑤ [清]王文韶《王文韶日记》,袁英光、胡逢祥整理,中华书局1989年版,第553页。

^⑥ [清]王文韶《王文韶日记》,袁英光、胡逢祥整理,中华书局1989年版,第553页。

^⑦ [清]李慈铭《越缦堂菊话》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第705页。

^⑧ 徐珂《清稗类钞》,中华书局1986年版,第5130页。

^⑨ [清]李慈铭《越缦堂菊话》,张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》,中国戏剧出版社1988年版,第705页。

者，入听之。”^①浙绍乡祠里面所演之曲是昆曲，才让他们驻足观看。《国剧漫谈》记录了清末民初著名的笛师曹心泉（1864～1938）的一段话：“一日四喜班，在西砖儿胡同谢公祠（江西会馆^②），演堂会戏，都是昆腔，各脚多未到，正无戏码，适时小福赶到，遂演《彩楼配》，台帘内导板一起长锤，台下都诧异道：‘撒个戏，弗要听个。’”^③这次演剧具体年代不得而知，但据曹心泉和时小福（1846～1900）的年龄推测，此次江西会馆堂会演剧的时间应该在庚子赔款之前，这时的会馆堂会演戏还全然是昆曲，而听戏观众也都是惯听昆曲的，因此对时小福唱的皮簧腔《彩楼配》感到诧异，甚至不愿听。

会馆成为清末民初昆曲演出最主要的场所，除了一些公私堂会在此演出一些昆曲剧目外，一些昆曲曲社亦把会馆作为活动场地。会馆成为昆曲票友经常排练演出的地方，很多票友都是昆乱不挡，甚至以研习昆曲为主，如著名的票友溥侗（红豆馆主）和袁寒云，因为在他们看来，昆曲仍然是一种身份和地位的象征，因此一般场合他们会选择唱昆曲。溥侗精通音律，对昆曲很有研究，“于昆曲亦深得三昧，曾集都门票友立言乐社，每旬会演一次，一时争先恐后，大都嗜音之流。堂会戏待人介绍，主人亦时或一至，但配角选择至严，设非其人，不轻一试”^④。溥侗所会昆曲很多，如《拾画叫画》、《奇双会》、《琴挑》、《雷峰塔》、《别母乱箭》、《风筝误》、《弹词》等，因为很难找到与之配戏的人，他经常唱《弹词》这样的独角戏，“我听过他的《弹词》，‘九转’唱得婉转韵美，一气呵成。配以袁寒云的小生，也是台步大方，是在李盛铎六十寿辰堂会上演的”^⑤。溥侗虽然没有公开授徒，但很多名伶都曾向他问艺，“当年余叔岩、言菊朋、奚啸伯等，均曾向其请教问艺。李万春曾拜红豆馆主为师，得其亲授《宁武关》等戏。梅兰芳、韩世昌等与其交往甚厚”^⑥。溥侗后来还在清华大学为学生及教授夫人们传授昆曲，朱自清的第二位夫人陈竹隐就是他的学生。袁克文尤其喜欢昆曲，曾专门聘请昆曲名家赵子敬前来北京授艺，最爱唱昆曲《千忠戮》，在袁世凯称帝的乙卯年（1915），袁克文曾在江西会馆演唱过此曲：“自民四张勋入京，集都下名角于江西会馆，演戏三日。克文亦粉墨

① [清]李慈铭《越缦堂菊话》，张次溪编纂《清代燕都梨园史料正续编》，中国戏剧出版社1988年版，第705页。

② 谢公祠，即为纪念宋末元初绝食而死的谢枋得而建立的祠堂。《宣南鸿雪图志》载：“明人为纪念其忠烈行为，在法源寺后街故居处建谢公祠，供奉谢枋得和文天祥塑像。因谢为江西弋阳人，祠为江西籍人士所建，所以此祠属于江西会馆，也有人称此处为江西会馆。”

③ 齐如山《国剧漫谈》，《齐如山文集》十四之《齐如山文论》，辽宁教育出版社2010年版，第220页。

④ 周剑云主编《鞠部丛刊·伶工小传》，见《民国丛书》第二编第69卷，上海书店出版社1990年版，第33～34页。

⑤ 吴丰培《红氍毹上的载涛和溥侗》，中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《文史资料选辑》（第100辑），文史资料出版社1995年版，第210页。

⑥ 刘嵩崑《票界大王红豆馆主》，《海内与海外》2008年第6期，第60～61页。

登场,彩串《千忠戮》昆曲一阙。”^①春阳友会票房、言乐社、言乐会及袁克文专门组织的昆曲组织消夏社、饯秋社、温白社、延云社等以会馆作为重要的活动场所,邀请了孙菊仙、陈德霖、赵子敬、包丹亭等一大批内行和名票友,集合了大批昆曲爱好者,“常常在江西会馆举行彩排。每次都挤满了座客。袁寒云和陈老夫子的《游园惊梦》、《折杨柳关》……赵子敬的《迎像哭像》,韩世昌的《痴梦》,王麟卿的《醉皂》、《教歌》,朱杏卿的《昭君出塞》(他本来弹得一手好琵琶,扮昭君是最合适没有的),陆大肚的《拾金》,陈老夫子的《刺虎》,余叔岩的《宁武关》,包丹亭的《探庄》,这些都是他们常露的戏。大家这样提倡昆曲,把本界一位老前辈孙菊仙的兴致也引了起来,在一次消夏社彩排的时候,他也排了一出几十年不动的老昆剧叫《钗钏大审》。……四十几没有唱过这出戏了”^②。由于这些人的提倡,唱昆曲的人慢慢就多了起来,为昆曲培养了一大批后继的听众和人才,所以当韩世昌的荣庆社来到北京时,才能够受到这批喜好昆曲的观众的接纳,会馆亦成为这个昆曲班社的演出重镇,“1918年4月16日,梁启超出面,邀请荣庆社在江西会馆演出,执行姚华等一批文教界人士,由韩世昌主演《一种情》中的《冥勘》等折子戏”^③。昆曲大有卷土重来之势。因此会馆演剧对昆曲的留存和延续实在是功不可没。“言乐会是民国元年(1912)继晚清的言乐社而重新成立的,多年来组合并培养了一批业余的昆曲爱好者。因此,昆曲在北京仍有它的群众基础。”^④吴梅、赵子敬等人在江西会馆成立的赏音社,不仅集合了北京当时一些高水平的昆曲票友,也吸收了社会上的年轻人参加到曲社中来,扩大了昆曲在北京的影响。《申报》对北京的赏音社做过报道:“京师有所谓赏音社,教育界人所组织者也。每越两星期,必有韩世昌、侯益隆、郝振基辈演四五出戏于江西馆。”^⑤可见赏音社影响之大。韩世昌在其《我的昆曲艺术生活》中也回忆道:“民国八年时,由教育部社会教育司长高阆仙主持,每两周在江西会馆举办一次昆曲晚会,我就是在一次晚会上和孙菊仙合作同台演出的。”^⑥民国时期,会馆里的昆曲活动还是相当多的。“昆曲到了民国,可以算是衰到极点”^⑦,可是因为会馆里多了这些票友唱曲活动,这些票友多以晚清贵族和有闲文人为主,他们对昆曲的爱是热烈和真挚的,一些名伶亦参与其中,因而他们组织的昆曲曲社,为昆曲爱好者提供了学习和一展才艺的机会,这对保留昆曲剧目和传承昆曲艺

① 刘成禺、张伯驹著,吴德铎标点《洪宪纪事诗三种》,上海古籍出版社1983年版,第289页。

② 梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版,第334页。

③ 吴新雷主编《中国昆剧大辞典》,南京大学出版社2002年版,第988页。

④ 吴新雷《民初昆曲论坛的回顾与反思》,《苏东学刊》2004年第2期。

⑤ 转引自吴新雷《吴新雷昆曲论集》,国家出版社2009年版,第355页。

⑥ 韩世昌《我的昆曲艺术生活》,北京市政协文史资料委员会选编《北京文史资料精华·梨园往事》,北京出版社2000年版,第579页。

⑦ 梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版,第339页。

术起到了重要作用。

综上所述,会馆作为演剧的一个重要场所,成为繁荣北京剧坛的一个重要阵地。而参与会馆活动的人又多以文人士大夫为主,他们的戏曲欣赏倾向,决定了会馆演剧从未离开过昆曲。可以说会馆演剧维系了昆曲微弱的生命,使一部分艺人从未放弃对昆曲的继承与发展,也使昆曲的观众从未出现全然断层的危险。所以,会馆演剧在昆曲日益没落的北京剧坛上,实实在在起到了保留和延续昆曲的作用。

1918~1922年间文明戏剧人与现代戏剧演剧规范的建构^①

南京大学外国语学院 向 阳

摘要：文明戏剧人与现代演剧界的关系并不是在“五四”新文化运动伊始就已界限分明。新文化运动者提倡改良戏剧，批判旧戏，文明戏剧人纷纷北上，介入现代戏剧建设中，不但控制了游戏场领域，而且对学生演剧运动造成了负面的影响。新文化运动者在认识戏剧“规范”，厘清现代戏剧的界限之后，转而批判文明戏。在现代演剧界排斥文明戏的情形下，文明戏的部分剧人自觉填补现代演剧界的空缺。《华奶奶之职业》演出失败之后，汪仲贤、徐半梅等意识到新剧本打破了文明戏演剧模式，需要建构新的演剧模式来与之相称，于是借鉴西方与日本小剧场演剧理论与实践活动，与新文人一起探讨“舞台上的戏剧”理论。

关键词：文明戏 演剧规范 汪仲贤 《华奶奶之职业》 《戏剧》

文明戏并不是从“五四”新文化运动初始就被指责为“恶劣而且鄙贱的”^②，文明戏剧人也并不是从一开始就被新文化运动者斥为负面人物的。文明戏控制了游戏场领域，以不同于旧戏的白话散文化的演出方式，不但受普通民众欢迎，而且占用了学生资源，使得学生演剧文明戏化。这种越界式发展，引起新文化运动者的警惕，他们在认识戏剧“规范”(norm)，厘清现代戏剧的界限之后，立即批判文明戏。但文明戏剧人与现代演剧界的关系并不是由此“泾渭分明”。本文拟从文明戏剧人的角度，重新讨论文明戏剧人在中国现代演剧规范建构中所扮演的角色。

一、轻率介入：从改良旧戏到批判文明戏的由来

1918年，胡适、刘半农、钱玄同与张厚载(谬子)讨论戏剧是否该“废去唱工全用说白”，在衷心拥护戏曲的人看来，这绝无实行之可能，等于“凭空说白话”^③。刘、钱二人

① 本文为文化部文化艺术科学项目“戏剧运动与戏剧形式：1918~1931年戏剧文本实践与演剧形式研究”(13DB12)的阶段性研究成果。

② 马彦祥《文明戏之史的研究》，《矛盾》月刊第1卷第5~6期合刊，1933年。

③ 谬子《白话剧评》，《晨报》1918年8月18日，第7版。

指摘旧戏“脸谱”之离奇，打把子纯属乱打、无“一定的打法”。言论如此激烈，很快激起了旧戏阵营之反抗。先是谬子在《新青年》上发表通信，反对刘、钱等改良旧戏的意见，后又在《晨钟报》（后改名为《晨报》）上与胡适往返辩论一番，紧接着傅斯年、周作人等认真研究中国戏剧该如何改良，而拥护旧剧阵营中又有涵庐主人、非禅等加盟讨论，上海著名剧评家冯叔鸾亦用笔墨讨伐之。新文化运动者显然是有预谋地开展这场关于戏剧改良的大讨论，胡适请谬子写文章不过是为了“找做文的材料”，是“文化霸权争夺天下战下的‘军略’”^①。这场论战达到了预期目的：1. 戏剧是否该消灭、该如何改良这一问题，顿时“引起大多数文学家研讨讨论的兴味”^②。不但影响范围甚广，而且在旧戏界埋下了一颗不定期爆炸炸弹，让旧剧人对旧戏的命运常有岌岌可危之感。2. 明确旧戏改革实际能操作的限度。旧戏能改革到何种程度，自然谙熟旧剧、对旧剧颇有研究的人最为清楚，谬子以为“中国旧戏为历史社会的产物，一旦愈加以改良，殊非易”，而“急须改良者，并不在其根本的精神的方面，乃在其外表的形式的方面”^③，因为唱工、打把子等难于改革的东西在现阶段几乎是无法操作的。3. 最为重要的是，明确了中国现代戏剧的建立一定得从新剧的创造入手，而不是对旧戏改化。

于是，改良戏剧的问题便演化成“但愁新戏能不能发达，却不必愁旧戏能不能改良”^④的情形。虽然在理论的层面，胡适早就指出要“采用西洋最近百年来继续发达的新观念，新方法，新形式”^⑤作为创造新戏剧的模范，但实际操作起来并非易事，“编制剧本，恐怕办不好”，若“爽性把西洋剧本翻译出来”，则在舞台上又不能适用^⑥。

让新文学界始料未及的是，他们尚未来得及思考新戏剧究竟该如何创建，此番戏剧改良却又唤起了文明戏剧人建设新剧的热情。“一般滑头新剧家遂大兴投机事业，今日假某会馆也，明日借某舞台也，无不以协助团体筹款为名，其实骗财而已。”^⑦“地盘已失”^⑧的上海新剧家纷纷北上寻找栖身场所。首先是北京城南游艺社从上海邀了一班人，演女子新剧，而后新世界效尤。女子新剧颇受游客欢迎，所谓“每一好角出场时，台下欢呼鼓掌，几如乱雷群鸣，颇有震折栋梁之势”^⑨。好景长不过半年，“当姨太太的公然改业到八大胡同中去后”，女子新剧遂“一败涂地”。男子新剧“接踵而至”，“由资本家从上海贩了十几个惠芳茶楼底□□新剧家”（注：□为字迹模糊者），于 1919

^① 江勇振《舍我其谁：胡适》第二部，浙江人民出版社 2013 年版，第 230~232 页。

^② 谬子《戏剧问题的各面观》（续），《晨报》1919 年 2 月 18 日，第 7 版。

^③ 谬子《戏园的改良谈》，《晨报》1918 年 9 月 22 日，第 7 版。

^④ 谬子《我对于改良戏剧的意见》，《晨报》1919 年 1 月 6 日，第 5 版。

^⑤ 胡适《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》第 5 卷第 4 号，1918 年。

^⑥ 傅斯年《戏剧改良各面观》，《新青年》第 5 卷第 4 号，1918 年。

^⑦ 庆五《津门剧事》，《晶报》1919 年 9 月 6 日，第 2 版。

^⑧ 马二先生《女子新剧》，《晶报》1919 年 3 月 30 日，第 2 版。

^⑨ 《女子新剧团之魔力》，《时事新报》1918 年 12 月 13 日，第 3 张第 4 版。

年秋后首现于新世界，命名为“民声社”。姨太太与红姑娘们“见猎心喜”，纷纷前往，女看客又吸引了一批男客^①。原在上海演文明戏的陈无我入新世界后，“独挡老生一面，隐为新剧场之台柱”，而擅演泼旦之陈素素极受女辈观众追捧^②。1920年元旦，杨度的姨太太到处运动，代城南游艺社从上海请了第二批新剧家，挂名为“益智社”，并邀请了“膀子大王沈映霞”入社，每月包银达五百元。陈无我则因“侍宠”与新世界经理闹翻，协调无果，被新世界赶出，入“益智社”，又请文明戏名人朱双云替沈映霞与陈无我做“六朝体”的传单。然而因城南游艺社观剧宜夏不宜冬，朔风凛冽不宜观剧，难敌新世界，加之警察恰又发现了几桩风流案，两台柱相继“逃之夭夭”。至烈夏，新世界的洋房宜冬不宜夏，于是城南游艺社的王无恐、胡依仁应时而至，所演较陈无我等更高一筹^③。酷暑一过，新世界的新剧班则又换成“顾无为、胡恨生、罗笑倩一班人”，他们皆是文明戏之老剧人。陈无我以“半新不旧之新名词”与“似是而非之北京话”博得官僚之姨太太欢迎，且常获她们接济。而陈素素之拆白伎俩则更“精”，“私蓄近万金”^④。1920年间冯叔鸾赴北京考察京剧演出情形，惊讶地发现北京俨然成了上海新剧家新的大本营，且北京的新剧程度竟然要比上海“幼稚七八年”，所演不过“五年前上海盛行的那种新剧”^⑤。新剧家品行的堕落让人们怀疑其以“社会教育家”自居的身份，严重影响了新剧的声誉。

实际上文明戏剧人的北上演剧所带来的破坏性远远大于建设性。首先传出的是，某校学生观看女子新剧团演剧竟然走火入魔，“自辍学业，朝夕逗留，寝食俱废”，在家“时时击节述道与宾客对白”，甚至有“性命之忧”。更为祸患无穷的是，他们的演剧方式、剧目已经直接影响到了新兴的学生演剧运动。1919年2月2~3日北京大学学生在马神庙理科大学中开游艺会，所演的剧目中有文明戏的名剧《不如归》。为旧戏辩论的涵庐主人表示难以接受，认为这种“中国式的戏”——将日本德富芦花所著小说中的事实改头换面、掺入中国的风俗习惯，实质为“旧戏化的戏”，无疑是现代戏剧建设的“障碍”^⑥。不料“假新剧”的舞台形式早已蔓延开来。清华新剧社于1919年4月间在北京演出《是可忍》，不但是文明戏《鸳鸯誓》的变名，而且将原剧本的五幕扩充为七幕，情节重复处极多，且技不如新剧家。陈大悲观摩北京学生演剧情形后，哀叹“假新剧撞的祸反要使未来的真新剧受冤枉的挫折”^⑦。

文明戏剧人之所以有隙可乘，与新文化运动者对于戏剧的实际活动并不十分关

① 警钟《北京底新剧》，《时事新报·余载》1920年9月19日，第3张第4版。

② 老仆《北京新剧家风流史》，《晶报》1920年2月12日，第2版。

③ 警钟《北京底新剧》，《时事新报·余载》1920年9月20日，第3张第4版。

④ 老仆《北京新剧家风流史》，《晶报》1920年2月12日，第2版。

⑤ 马二先生《北京剧界之程度》，《晶报》1920年10月27日，第2版。

⑥ 涵庐主人《现在改良戏剧的错处》(续)，《晨报》1919年2月12日，第7版。

⑦ 陈大悲《对于学生演剧团体底忠告》，《晨报》1920年10月22日，第7版。

切,或者说与戏剧知识与经验的缺乏束缚了行动有关。不过新剧的堕落及其所带来的坏的影响,促使新文化人重新思考建设新剧的路径,意识到提倡“真新剧”,不能单靠反对旧戏,亦不能轻轻放过“那不规则不地道底新剧”,应该“批评”、“纠正”、“排斥”眼前的“新剧”^①。为划清界限起见,他们把“新剧”称为“假新剧”,且认为“假新剧”将同样阻碍“真新剧”的普及。

文坛清算“假新剧”则让一些试图寻找出路的文明戏剧人看到了希望,他们随之加入批评者阵营。陈大悲表示极不满意这种“假面具”的新剧,具体地分析十年来新剧何以从“高唱改造社会”到逐渐退化、堕落之原因,认为来自外部环境社会对演戏者的轻视、新旧戏间的竞争,和内部“剧人的不自振”以及因经济关系迎合观众、“抛弃了脚本”^②等,皆是促使新剧退化的最大原因,并严厉地指责现行“新剧家”的各种弊病^③。警钟亦开始清算游历到北京去的“新剧家”。上海戏剧界对“假新剧”的批评更为猛烈与彻底。自诩为“中国数万无知无识的旧伶人中的一人”的哀鸣,决意要在报纸上宣布上海戏剧界的“丑状”,详细列举上海旧戏馆中阶层、工资及劳动时间之不平等、演员的无知识及毫无道德观念——见利忘义,并细举各舞台之经济情况及营业法则^④,冀以引起研究者之关注。朱锡昌则攻击游戏场中的新剧,认为这种“海淫”、“海盗”的新剧,带着“假面具来骗钱”,危害社会^⑤。

值得注意的是,徐曾实地研究了上海新剧之情况,认为“现在尽力于文化运动的人,对于上海的新剧,存一个轻视冷淡的心”,可是“贼害社会”的新剧却偏受社会欢迎,必须细加研究,以免为新的戏剧建设造成更大的障碍。于是他详细考察男子新剧与女子新剧的演剧场所、演员的包银、阶级制度、品性、生活情形乃至编剧的原则,指出他们的堕落是营业上的利益使然,非但不“设法引导救正”看客的要求,反而“推波助澜”。而游戏场中的女子新剧,不过是游戏场的“一种点缀品”,连“假新剧”都够不上,不啻“变相的卖淫”。徐曾认为这般新剧“只能教他灭绝,不能教他改良”^⑥。

可见,新戏剧的提倡者意识到他们无法废除“假新剧”与旧剧这种戏剧进化路上的“石子”与“障碍物”,在破坏的同时,应当创造出“真新剧”来济其穷^⑦,而不是让“假新剧”进化为真新剧。季志仁初步认识到戏剧的特殊性,认为戏剧不像文学用“文章”作

① 《编辑余谈》,《晨报》1919年10月15日,第7版。

② 陈大悲《十年来新剧之经过》,《晨报》1919年11月14~16日,第7版。

③ 陈大悲《假的新剧》,《时事新报》1920年6月13、15、16日,第3张第4版。

④ 哀鸣《上海戏剧界的生活》,《时事新报》1920年8月30~9月2日,第3张第4版。本文根据哀鸣所云“我现在第一次试演的剧本是萧伯纳的《华伦夫人之职业》”(《创造新剧的计划》,1920年9月18日)等及其在《时事新报》的行文口吻,怀疑“哀鸣”可能是汪仲贤的化名。

⑤ 朱锡昌《现在游戏场的新剧是什么》,《时事新报》1920年8月27日,第3张第4版。

⑥ 徐曾《上海新剧之研究》,《时事新报》1920年9月8~9日、11~12日,第3张第4版。

⑦ 朱锡昌《新剧问题》,《时事新报》1920年6月16日,第4张第2版。

为工具,而是“艺术的综合化”,以“动作”作为表现工具,必须注意视觉方面的呈现^①。

二、新文化与社会的接触:文明戏剧行人参与现代演剧建设

胡适承认翻译戏剧的主要目的是建立戏剧文学规范,强调戏剧的思想性,而不是为了演出功能。他说:“第一,我们译戏剧的宗旨本在于排演,我们也知道此时还不配排演《娜拉》一类的新剧。第二,我们的宗旨在于借戏剧输入这些戏剧里的思想……第三,在文学的方面,我们译剧的宗旨在于输入范本……”^②实际上,他们不但陌生于舞台,而且对于这些戏剧文本在舞台上的呈现缺乏真正的热情。正如“旧伶人”哀鸣所云:“他们的论调,都是破坏多而建设少;并没有一人提出过一桩具体办法来,是可以令剧界取法的。”^③

起初新文化运动者认为,“多数受过拆白化的新剧家固然是流氓”,不能担当演剧,人然而尽管创造新剧的呼声高涨,一般有知识者仍然鄙视演剧事业。如北京某校曾组织一个演剧社,分为编剧与演剧两组,社员多不愿意入演剧组,以为“演剧是戏子的下流事业,他的结果是推骂”^④,结果该社无形解散。而后郭后觉认为应该设法“补救”、“改造”现有的旧剧人及文明戏剧行人,因为“旧有的艺员”在技能上有着许多的经验,若能用现代的“新思潮”、“新精神”将他们改造一番,则一定会有益于现代戏剧的建设:

演剧不但是智识的事,也是技能的事。一方面固然要希望有做新剧的富于新知识的新艺员出来;一方面对于旧有的艺员,应当设法引起他们澈底的觉悟,改变他们的人生观。^⑤

这很快引来部分文明戏剧行人的呼应。文明戏剧行人很难跻身于戏剧文学规范的建设,但却可利用自身所长,开垦演剧建设之地。哀鸣说道:“除却原有的伶人以外,有知识的人决不肯牺牲命运去做长期的演剧家”,新剧事业的成功一定是在“戏班里的知识圈”^⑥。因而权衡之下还是得到旧戏界中寻找人才,尝试着教他们演新剧。陈大悲趁机呼唤同人:“我愿牺牲一切,重入地狱,有诚意的良伴在那里?我愿借了苏格拉底的灯来寻你,请你快出来!”^⑦事实上,一小批从文明戏分化出来的受过良好教育的剧人,如欧阳予倩、陈大悲、汪仲贤(汪优游)、徐半梅(徐卓呆)、沈冰血等,在演剧界“群龙无

① 季志仁《戏剧与文学》,《时事新报·学灯》1920年1月17日,第4张第1~2版。

② 胡适《论译戏剧》,《新青年》第6卷第3号,1919年。

③ 哀鸣《上海戏剧界的生活》(一),《时事新报》1920年8月30日,第3张第4版。

④ 陈大悲《新剧实行家在哪里?》,《时事新报·余载》1920年9月14日,第3张第4版。

⑤ 郭后觉《讨论新剧问题》,《时事新报》1920年7月4日,第4张第2版。

⑥ 哀鸣《创造新剧的计划》,《时事新报·余载》1920年9月17日,第3张第4版。

⑦ 陈大悲《新剧实行家在哪里?》,《时事新报·余载》1920年9月14日,第3张第4版。

首”的混沌状态下顺理成章地加入到现代演剧建设的领导行列中。

陈大悲在北京积极地宣传并领导爱美剧运动,认为学生将“负担创造真新剧底责任”^①。汪仲贤则在上海呼应北京的新剧改革运动,鼓动夏月润等革新新舞台。不久新舞台发表改革宣言,公开承认很能卖钱的《济公活佛》不过是“魔术戏”而已,宣称以后要重视演剧的文学与思想,一要“破坏旧剧,扫除造形物”,二要“提倡真的新剧”^②,极愿意演近代思潮的写实派新剧。其后即选取潘家洵所译的《华伦夫人之职业》上演,这正是对新文化运动者提倡上演译剧的回应,被时人视为“新文化与社会第一次的接触”^③,也“标志着戏剧界自身接受‘五四’新文化的影响,而由文明戏和戏曲界共同发难,将戏剧改良理论主张付诸实践的可贵开编”^④。

汪仲贤认为,《华伦夫人之职业》(以下简称《华》剧)是中国“第一次演比较稍有规则的新剧”,所采用的剧本既符合新文化运动者的要求,又是纯粹的西方现代名剧,中间经过三个月精心排演、训练演员,“自信比我自己从前演的新剧稍微高一点”^⑤;且坚信在“新思潮弥漫全国”的年代,“高尚剧本”能在舞台下“得到许多知己”^⑥。知识者确实嘉许此剧宗旨,认为能“唤醒女界”,“革除旧女子之恶根性,提倡女子独立自营生活”^⑦。可是卖座很不理想,“第一夜卖整三百元,第二夜卖三百十三元。要比平常最少的日子少卖四成”,闭幕时“约剩了四分之三底看客”,几位三等座的看客“一路骂着一路出去的”^⑧,二三等座中甚至有叫嚷着“退票”的。若在往常,每逢新舞台排出新戏,投书者“每月平均当积数十”,《华》剧自开演后一年才得两信函:一函是1922年双十节中华书局李君所发;一为1922年10月下旬陆明悔以亲戚名义所致^⑨。而这“费了一百多夜的排练、心血,耗了七八个人的全副精神,掷了一千多元的资本”^⑩的《华》剧,结果只演了三场。

哀鸣对于失败似早有预料,认为“无好的观剧阶级,一番心血,恐要白用”^⑪。尽管如此,他们还是认为创造一种纯粹的新剧,必须得将各种情形细致地审度一番,无论失败与否,试验纯粹的西方近代戏剧仍然十分必要。汪仲贤仔细地研究了看客的心理:

a 绝对看不懂演的是甚么;b 稍微看得懂,而嫌他没有兴趣;c 看得懂戏中底

① 陈大悲《对于学生演剧团体底忠告》,《晨报》1920年10月22日,第7版。

② 《上海新舞台宣言》,《时事新报·余载》1920年9月12日,第3张第4版。

③ 冥飞《我对于〈华伦夫人之职业〉剧本之感想》,《时事新报·余载》1920年9月25日,第3张第4版。

④ 葛一虹《中国话剧通史》,文化艺术出版社1990年版,第47页。

⑤ 汪仲贤《剧谈》(3),《晨报》1920年11月5日,第7版。

⑥ 《华奶奶之职业》广告,《申报》1920年10月21日,第2张第8版。

⑦ 《新舞台观剧记》,《申报》1920年10月18日,第3张第11版。

⑧ 汪仲贤《剧谈》(3),《晨报》1920年11月5日,第7版。

⑨ 陆明悔《评五出上海时髦戏》,《戏剧》第2卷第2期,1922年。

⑩ 《上海新舞台演华伦夫人之职业的失败史》,《戏剧》第1卷第4期,1921年。

⑪ 哀鸣《创造新剧的计划》,《时事新报·余载》1920年9月18日,第3张第4版。

事实,而不知他底命意何在,因此嫌他情节不曲折,“废话”说得太多,比平常的新剧冷落,万不如《济公活佛》等戏底发笑和热闹;d 自以为“新人”的,脑筋中装满了“自由”“平等”“解放”“改造”等新名词,听了戏中底议论,以为这是自己平常“听腻”“说烂”了的口头禅,谁来听你们说这些“废话”? e 听了华奶奶与薇薇的议论,生了气走的(这就是反对剧本主义底看客);f 看过西洋人演的新剧,今天来不入眼的(这种人我敢说没有);g 很想把全剧看完,但是中间有一段,因演者底言语不清,或动作不合法,引起他底厌烦,只得逃走(这是人材缺乏底原故)。①

表面观之,汪仲贤将此次演出的失败主要归咎于看客的欣赏水平与剧本之高尚思想的差距。实则通过此次试验,他们发现了演剧建设中最无法回避的问题是观演关系。正如汪仲贤所说的“剧场不能与看客宣告独立”,《华》剧演出后,他便陷入两难困境中,不知是在此基础上逐渐“提高”为好,还是从浅近剧本入手“普及”社会大众为妙?虽然他以为既不能“绝对的去求智识阶级看了适意”,也不能“绝对的去迎合社会心理”,但是单纯在理想的知识界中传播高尚戏剧又不利于建立新戏剧。他倾向于“普及”一侧,“拿极浅近的新思想,混合入极有趣味的情节里面,编成一种叫大家要看底剧本”。换句话说,为普及观众起见,他将采用改装的办法,不再遵照原剧本一五一十地上演,只挑剧本的精彩部分,压缩原剧本的议论情节,装进“适合于‘一般人’眼光底情节”,使得“事情排得热闹些”②。根据实地测验出来的观众水准,他们开始思考观众究竟能接受什么样的新戏剧,该采取什么样的形式。汪仲贤打算第二次排演易卜生的《梅毒》,而不是萧伯纳的《急色儿》。哀鸣亦认为,“现在要想请西洋剧本介绍到中国舞台上来,不得不先迁就社会”,不妨“取西洋剧本的精意,改成中国实情,则社会一定容易容受些”③。这些想法也影响了后来者,譬如洪深的“改译”做法便从中获取了不少有益的经验。

但是,新舞台演出《华》剧失败的深层原因,恐怕还是剧本的择取与表演。《华伦夫人之职业》为一全新的、与文明戏迥异的剧本,观众难以理解是一方面原因,此剧本本身不太适合舞台表演则是另一方面原因。据不完全统计,1918~1949年间,《华》剧只有新舞台于1920年公演过三次。汪仲贤虽然重视了剧本,却忘了演出方面的训练。公彦认为“新舞台底演员永远不能和萧氏剧本中底人物合而为一”,汪仲贤因此意识到了作品与演出之间的差异,将剧本易名为“华奶奶之职业”。可见他已经体悟到原本与上演本之间存在着一道巨大鸿沟——“华伦夫人是萧伯纳的,华奶奶是新舞台的,决不使他混杂”,亦能避免“玷辱名著”,且认为利用旧剧人演纯粹戏剧,不啻“牵牛下井”④,造

① 汪仲贤《剧谈》(3),《晨报》1920年11月5日,第7版。

② 汪仲贤《剧谈》(4),《晨报》1920年11月6日,第7版。

③ 哀鸣《创造新剧的计划》,《时事新报·余载》1920年9月16日,第3张第4版。

④ 汪仲贤《我对于公彦先生底新希望》,《时事新报·余载》1920年10月12日,第3张第4版。

成了诸多演出问题。抛开用男性饰女角的问题不说，演员甚至不明白剧本的意义，剧中的言语都是由汪仲贤“口传”，因为“旧剧家不会读剧本”，且“内中有二位不肯记忆剧本的大意，指挥强记说白的句子；但是到了台上去，三句话说了两句，或是一句之中遗忘了一个紧要名词，就把一段很好的议论，弄得看客莫名其妙”^①。并且，因为缺乏知识，旧剧家对于剧中人的身份也难以揣摩把握，如饰演傅兰容的邱治云，演来失却大学毕业生身份，极似一般轻浮浪子“油腔滑调”，直接损害了剧中人的“人格”^②。观众“劳人”认为演此剧的人，“至少个人也要读过十几本世界名剧，看过六七次欧美人所演底近代剧”，方能免掉一个“残”字^③。

对于这些问题，汪仲贤并不觉得十分意外，他认为此番演出是为引起时人关注、促进戏剧研究，促使旧戏与“假新剧”势力的消减，亦为刺激所谓的“一般新剧家”，检验他们能否演真新剧。

三、“舞台上的戏剧”研究

汪仲贤等从《华》剧演出的失败中，意识到新剧建设不是更换剧本那么简单，文明戏剧人、旧剧人的演剧技法、理念与新剧本格格不入，因而输入新的演剧观念，对演剧进行科学的研究已迫在眉睫。

陈大悲注意到文学界开始关注剧本的编制，但是关于“舞台上底艺术”则迟迟未见有人译介，且学生剧团急切需要有关舞台指导方面的书籍。他认为照这般发展，新的戏剧恐怕不能担当“舞台底灵魂”^④，于是转而关注舞台方面，于1920年6月19日起在《时事新报·余载》连载《化妆术》以应读者之需求，并从英美名剧中摘录“例证”及“练习底材料”^⑤；自8月7日起，又在《时事新报》上翻译《戏剧的动作法》，介绍舞台训练等等。汪仲贤则在排演《华》剧中，萌生了创造不受限制、不去迎合社会的“独立的新剧场”的想法^⑥。失败后，他认为非要把旧人才“淘汰一个干净”不可^⑦。而后汪仲贤等提倡在新舞台之类的后台附设艺术研究所，择取稍有知识的人组成一个团体，设立“一个鼓吹新剧主义底机关”，从剧理上研究戏剧，一面传输旧剧不能存在之理由，一面宣扬新剧的组织、思想、精神和在文化上的地位，东西洋戏剧发达之状况，并研究与剧本相

^① 汪仲贤《剧谈》(3)，《晨报》1920年11月5日，第7版。

^② 韩潮《评〈华奶奶之职业〉》，上海《民国日报·觉悟》1920年10月25日，第3张。

^③ 劳人《论新舞台底所谓“真的新剧”》，《时事新报·余载》1920年10月20日，第3张第4版。

^④ 陈大悲译《戏剧的动作法》，《时事新报·余载》1920年8月7日，第3张第4版。

^⑤ 陈大悲译《化妆术》，《时事新报·余载》1920年6月19日，第3张第4版。

^⑥ 汪仲贤《剧场组织谭》，《时事新报·余载》1920年10月6日，第3张第4版。

^⑦ 汪梦菊《排演〈梅毒〉剧本的必要和我对于〈梅毒〉剧本的感想》，《时事新报·余载》1920年10月15日，第3张第4版。

关的哲学、社会学、文艺学等,补习跳舞与音乐^①。

1921年1月3日《时事新报》刊登了由汪仲贤执笔的《戏剧研究社宣言》^②,宣称“当看戏是消闲的时代现在已经过去”,戏院是推动社会前进的轮子与搜寻“社会病根的x光镜”,他们将追随恩塔纳(Antoine)的“自由戏院”步伐,拟先作文字上的宣传。后来他们将“戏剧研究社”更名为“民众戏剧社”,将原宣言改标题为《民众戏剧社宣言》,重发于1月23日的《时事新报·余载》。社员以沈雁冰牵头,共有十三人^③。沈雁冰、柯一岑、郑振铎、熊佛西等的挂名,体现了新文人对演剧事业的重视,标志着新旧联合建设演剧局面的形成。但主要负责人还是汪仲贤、徐半梅、陈大悲等。两社所经营之“事业”略有不同。戏剧研究社以用笔墨宣传主张、介绍西洋戏剧学说为主,民众戏剧社则分为研究与实行两部,研究部与前者无异,实行部拟试演世界名剧或是自编的剧本。可见戏剧研究社这个名称已经无法涵盖其所经营的事项,虽然民众戏剧社因“会员人数不多、经济不裕”^④,直至解散也未能实演。

汪仲贤等人认为,若未经过现代剧理的准备与训练,贸然地像《华》剧或流行的学生业余演剧那般演出戏剧,终究不是真的戏剧。因而必须做充分的理论准备,树立现代演剧观念,方能具体地实践一番。其实在民众戏剧社成立之前,他们已在《时事新报》上讨论过编剧原理、独幕剧的构造方法、如何翻译剧本、剧本与剧场之关系,以及剧本中的语言问题、称呼问题、情节问题、角色问题等等。汪仲贤发表《剧场组织谭》,讨论剧场建筑和布置、经营、舞台监督的职责、排练方法、人员构成、舞台设置(譬如幕、灯光)、经济管理等。陈大悲在《时事新报》上连日刊登《化妆术》、《戏剧的动作法》等,具体研究“真的新剧”该如何实行。待宣言一出,徐半梅则具体研究探讨剧场问题,如“新剧领袖问题”、“幕”和提示人的功用、“舞台上要素的要素”等等。后来以《戏剧》杂志(1921年5月31日出第1期)为研究主体,《时事新报》的“余载”栏及“青光”栏(1921年11月15日新出此栏)则以刊登剧评、独幕剧或短剧之类为主,两者互动,时常出现相互转发文章的现象。《戏剧》自2卷1期起,因经济关系迁往北京,改由新中华戏剧协社编辑,主要负责人改为陈大悲,将定位改为“全国爱美的剧社底公共机关”^⑤,报道及评论学生爱美剧团的演剧的文章增多,并与《晨报》及《晨报副镌》互动。《戏剧》因经济关系停刊后,民众戏剧社对于剧场的研究并未停止,以《时事新报》、《晨报副镌》为重

^① 参见怡的《新剧的曙光》(《时事新报·余载》1920年10月18日,第3张第4版)及汪仲贤的《剧场组织谭》七、十五(《时事新报·余载》1920年10月27日、11月24日,第3张第4版)。

^② 此文刊在1921年1月3日《时事新报·余载》的“戏剧新消息”栏时,无标题,1月4日编辑发表声明称标题被“手民脱误”,特地重新刊发并补上标题《戏剧研究社宣言》,可见编辑的重视程度。

^③ 据《民众戏剧社社员题名录》,社员有:沈雁冰、柯一岑、陈大悲、徐半梅、张聿光、陆冰心、熊佛西、张静庐、欧阳予倩、郑振铎、汪仲贤、沈冰血、滕若渠。

^④ 《民众戏剧社简章》,《时事新报·余载》1921年1月23日,第3张第4版。

^⑤ 陈大悲《关于〈戏剧〉月刊的报告》,《晨报副镌》1922年1月24日,第3版。

心,汪仲贤研究具体演作方法,并与周梦熊译编《舞台的种类》,又有署名“新”者意译《舞台上的应用物和使用的经验》。

民众戏剧社的最终目的,“是要大家跳上舞台去实演我们理想中的戏剧”^①,通过《戏剧》“筑基础,造墙角”,从最需解决的剧本问题、演员问题、剧场问题、观众问题入手,“创造一种顺应时代思潮并且适合国人脾胃的新剧,使将来中国职业的戏剧家得到一个合乎世界戏剧正轨的指南针”^②。首先,汪仲贤等人表现出对于各国小剧场运动的极大关心,译介了日本自由剧场、古拉英的独立剧场、伦敦的演剧协会、美国剧场公会等各国小剧场运动组织试演情形。不但介绍最近剧界的新趋势,且有意针对其时中国戏剧出现的问题侃侃而谈。徐半梅在翻译小山内薰的《古拉英的独立剧场》时,在《无形剧场》一文中,从中国剧坛现状入手,认为革新中国剧界,必须建立这种“无形而其实存在的剧场”——无形剧场,“做一个抬高文艺演真的新剧的革新阶梯”,必须参考外国无形剧场情形^③。其次,他们自觉认同新演剧理论,并以新演剧理论的视角“看”文明戏的演出方法,顿觉痛心疾首,生出“愧悔的感想”,反思演剧十年来,“说的都是不像人的话,表现的都是不像人的动作”,所作所为“都是欺骗观众的”^④。甚至不敢轻率地实行新演剧,唯恐“再经一次失败,再造一种改头换面的‘文明戏’的恶果,那就不但我们受不住自己良心底谴责,就连中国社会也禁不起这样一次精神底大破产”^⑤,明确否定了文明戏的演剧做法。再次,他们推进了有关剧本问题的思考,不再停留于主张演外国剧本开风气等泛泛之论,而是积极思索什么样的外国剧本适合国情。一边总结《华》剧失败的教训,一边借鉴欧美小剧场运动将“莎翁的剧作经以现代化改造”的趋势以及所演剧目单,探讨改编与如何择取剧作家之问题。徐半梅指出读易卜生的剧作比读莎士比亚的剧作更易产生共鸣。最后,强调专门演剧学问与普及戏剧知识。既以具体实例详析“舞台监督”、“幕”、“灯光”等专业演剧方法,又注重普及演剧知识。冰血在《演剧初程》中,将演剧的经过简化为十个步骤:选剧本、读剧本、支配剧中人、读剧词、登场目、化妆、登场前、登场、下场后、再登场,用具体的实例依次为初学者解释之。陈大悲《爱美的戏剧》更是一本侧重普及演剧知识的书。

这种探索是十分有意义的。当时正在南京高师学习的卢冀野赞许《戏剧》道:“一、阐发戏剧学理以提高演剧人的学识;二、主张实演剧本以增加演剧人的经验”^⑥,且两者相辅而行、最切实际。而一般人们也渐渐意识到戏剧在欧美、日本等国已渐成为“专

① 汪仲贤《本社筹备实行部的提议》,《戏剧》第1卷第2期,1921年。

② 《通讯》,《戏剧》第1卷第5期,1921年。

③ 徐半梅《无形剧场》,《戏剧》第1卷第1期,1921年。

④ 沈冰血《十年来的回忆》,《戏剧》第1卷第4期,1921年。

⑤ 《答问》,《戏剧》第1卷第4期,1921年。

⑥ 《通讯》,《戏剧》第1卷第5期,1921年。

门学问”,不能再视演剧、评剧为“文人游戏”^①。且开了戏剧研究风气之后,新文化运动者与文明戏剧人的互动常有发生,譬如余上沅自1922年6月起在《晨报副镌》上翻译美国戏剧理论家马太士(Brander Matthews)的《作戏的原理》、《情境的欠缺》、《编剧家与演剧家》及《布景的简单化》等。余上沅赴美国卡耐基学习戏剧之后,与汪仲贤等保持通信,报告美国学习戏剧情况,讨论布景设置等,自谓最留意的是剧场。

本文认为这些从文明戏过来的剧人在现代戏剧建设的过程中实有着不能一概否定的价值,正如观众对现代戏剧需有一个接受的过程,剧人创造现代戏剧亦需要一个过程。而这些剧人虽难以完全抹掉文明戏在他们身上所存留下的印痕,但熟悉观众心理、谙熟戏剧运作及深知文明戏的弊端,正是新剧人所急需获取的经验。可以说,若无他们的参与,戏剧协社断然不会取得这么大的成功。因为熟悉舞台,他们所创造的剧本,如《好儿子》、《泼妇》等的编剧水平,则不是其时所流行的案头剧、文学剧所能企及的,他们对于现代戏剧形式之形成有着重要的贡献。

① 观场(蒲伯英)《绍介这一部创见的戏剧书》,《时事新报·戏剧号》1921年6月9日。

“唱”与中国现代戏剧的发生

中国传媒大学艺术研究院 施旭升

摘要：“唱”，作为中国戏曲的主要舞台手段和呈现方式，在清末民初新潮演剧中首当其冲成为革新的对象。“废唱”曾经成为“新剧”形态发生的重要标志之一。或者说，“唱”之存废不仅隐含着新旧戏剧观念的尖锐对立，而且成为中国现代戏剧形成与发展的重要基因。新潮演剧一方面是在趋新求变中轻“唱”重“白”，另一方面又不可避免地受到“唱”戏的传统的制约，表现出一种混杂型的演剧形态，并由此对于中国现代戏剧的发生、形态演变及发展路向都产生了决定性的影响。

关键词：新潮演剧 唱 混搭体 形态演变 发展路向

在中国传统戏剧舞台诸艺术元素当中，“唱、念、做、打”一直是其主要的艺术表达的手段。特别是其中的“唱”，成为“乐本位”的中国戏曲的重要标志之一；或者说，在国人的心目中，戏是需要“唱”的，乃是近乎常识的事。然而，清末民初之新潮演剧，首先让人们看到的，竟然是有些戏可以不用“唱”！因此，如何对待“唱”，或者说，如何理解“唱”之地位及其存废，成为研究新潮演剧乃至中国现代戏剧的发生发展所不能不加以特别关注的一个问题。

应该说，与“唱”相对应的就是“白”。传统戏曲中，作为重要的舞台手段，“白”虽然也必不可少，却总是离不了“唱”。虽然在“唱戏”的传统中，重“白”或许远甚于重“唱”，所谓“千斤念白四两唱”，就是这个意思，但是，在清末民初的新潮演剧中，“白”之独立甚至取代“唱”，却也正是其“新”之所在。所以，此前已有一些学者非常敏锐地注意到“说白”（或“演说”）之于新潮演剧的价值与意义，强调“白”之于新剧形成的重要性^①；也正基于此，这种只“白”不“唱”的新剧后来演变而为“话剧”就是势所必然的了。

然而，正如本文所要揭示的，“唱”在新潮演剧中却别有一种功能和价值。“唱”在新剧中究竟是怎样逐步被舍弃的？它何以成为新潮演剧的舞台形态演变的一个关键因素？或者说，“唱”之存废与演变究竟体现出怎样的内在文化逻辑？废“唱”真的能带

^① 如2009年12月在广州召开的第一届“清末民初新潮演剧国际学术研讨会”上，就有袁国兴《清末民初新潮演剧中的“演说”问题》、张军《“戏中有演说”与话剧范型的体认》等论文提交研讨。参见该会议论文集《清末民初新潮演剧研究》（袁国兴主编，广东人民出版社2011年版）。另参见马俊山《演说与中国话剧的发生考论》（《中国现代文学丛刊》2010年第4期）一文。

来全新的舞台形态和戏剧体验么？本文着眼于“唱”在新潮演剧中的演变，意在揭示新潮演剧中的“唱”之特殊境遇及其普遍意义，并试图从这一角度来解析 20 世纪中国戏剧形态演变的基本走向和内在动因。

一、新潮演剧与“唱”之存废

显然，“唱”的传统在中国戏曲中源远流长。戏本源于乐；今之戏，即古之乐。戏乐一体，原本为人们普遍认同，成为中国戏曲“乐本体”的重要体现^①。可以说，在戏曲的舞台上，“唱”，不仅代表着一个悠久的传统，而且已经内化为一种基因。以至于长期以来，在一般中国人的观念中，戏都是“唱”出来的。故而，当习惯于“唱曲”、“听戏”的国人一开始接触假道日本而来的新剧时，最初的印象也就是：竟然还有不“唱”的戏！于是乎，演剧新潮涌起之际，“唱”与“不唱”就成为人们普遍关注的一个敏感问题。

随着新潮演剧的兴盛，“唱”作为传统旧剧的表现手段和符号的特性在与新剧的比较中越来越凸显，并且因“唱”之存废而使得旧剧与新剧逐渐拉开了距离。关于新剧，在新潮演剧发生之初就有人发表文章认为：“今日普通所谓新剧者略分为三种（一）以旧事中之有新思想者，编为剧本……（二）以新事编造，亦带唱白，但以普通之说白为主，又复分幕……（三）完全说白不用歌唱……亦如外国之戏剧者……”^②此三者当中，前者只是“以旧事中之有新思想者，编为剧本”，没有明确言及其舞台呈现，后两者都特别标明其“唱白”的形态。虽然从一开始这种“完全说白不用歌唱”的“外国之戏剧”并不占多数，却也并不妨碍人们为求一新耳目而趋之若鹜。而在当时，“以新事编造，亦带唱白”、且“以普通之说白为主”的还应该是占着主导地位的。因为，毕竟中国戏剧舞台“唱”的传统太深厚了，以至于“专取说白传情”的“新剧”后来虽已“是处流行”，人们却仍旧认为“戏以歌唱为之，自应有事”^③。

然而，新潮演剧之“新”究竟表现在哪里？其中的“唱”“白”之比无疑是衡量新剧形态的一个重要尺度。故而据此就有人认为，旧戏有唱无可厚非，而那些有唱的新戏“止可谓之为过渡戏，不可谓之为新戏，新戏者，固以无唱为原则者也”^④。在他们看来，新剧就应该轻“唱”而重“白”，进而甚至“废唱”乃至“无唱”。这也恰恰表明，新潮之下人们已明确意识到“唱”与“白”的对立与区分；由此而下，“唱”之存废才逐渐成为人们心目中剧之新旧的一个明显的界线。

确切地说，“唱”之存废成为人们议论的焦点乃是在“五四”时期。“五四”前后无疑

① 参见施旭升《论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说》，《戏剧艺术》1997年第2期。

② 黄远生《新茶花一瞥》，《远生遗著》（下），商务印书馆1984年版，第262页。

③ 王梦生《梨园佳话》，商务印书馆1915年版。

④ 李涛痕《论今日之新戏》，《春柳》1919年第1期。

是一个“吸纳新潮，脱离陈套”的时代。在总结新潮演剧的基础上，人们的戏剧观念出现了明显的分歧。特别是新文化人士与戏剧业者及社会趣味之间，形成明显的趋新与守旧的差异，而且相互诘难。而他们对于新旧剧的得失评价以及未来戏剧的发展走向的期许，正是在“唱”之存废问题上产生尖锐的对立。譬如在“五四”时期那场著名的戏剧论争中，由于受到进化论的影响，胡适等新文化人士就明确主张“今后之戏剧或将全废唱本而归于说白”^①，而张厚载则站在维护传统的立场上认为戏剧“废唱而归于说白，乃绝对的不可能”^②。“唱”成为双方论争的一个焦点，似乎戏剧的价值全在于“唱”之存废上。观念上的对立，已然势如水火。至于旧剧到底有何价值，新剧又该如何发展，更是各有主张；旧剧与新剧，也是随着“唱”之存废而各有所属。其后话剧发展的历史也确实证明，“唱”之存废更是代表了一种观念与实践的选择，并且由此一直影响到20世纪三四十年代“旧剧现代化”与“话剧民族化”观念的提出。

故而在新潮演剧所涉及的“唱”与“白”的对立与关联当中，也就不可避免地蕴含了新与旧的种种矛盾纠葛，构成了现代与传统的二元对立。可以说，“唱”，作为中国传统戏剧的重要基因，既不能全盘继承，又不可完全舍去。并且事实上，正是由于新潮演剧以来的“唱”之蜕变，带来了20世纪中国戏剧中话剧与戏曲的二元并置乃至各个剧种各不相同的发展路向。

二、新潮演剧中“唱”之蜕变

那么，新潮演剧中的“唱”之蜕变究竟是怎样的一个历史过程呢？

归根结底，清末民初的新潮演剧当中，无论是戏曲改良还是文明新戏，最初都明显属于一种典型的“混搭体”，亦即形态上既“唱”且“白”，“唱”“白”混搭。这一方面是由于新潮演剧仍然承续着旧戏的“唱”的传统，另一方面，又分明表现出一种重“白”而轻“唱”的倾向，以至于从张扬“戏中有演说”^③，到“唱”最终被扬弃，新剧才得以变成纯粹“说白剧”。从而，所谓新潮演剧，某种意义上就表现为一个在趋新求变的时代风潮之下的“唱”之蜕变的过程。

首先来看改良戏曲。学界一般都认为，戏曲改良强调的是一些新的思想价值，而在“唱”的表现方面，基本上是沿袭旧例。此一看法明显值得商榷。1902年梁启超在《新民丛报》创刊号上发表传奇《劫灰梦》，直抒国家兴亡的感慨，成为戏曲改良之先声。后来他又陆续发表传奇《新罗马》、《侠情记》，试图“以中国戏演外国事”，曾一度引起了

^① 胡适《历史的文学观念论》，《中国新文学大系·建设理论集》。

^② 张厚载《新文学及中国旧戏》，《新青年》第4卷第6号。

^③ 三爱（陈独秀）《论戏曲》，原刊于《安徽俗话报》第11期（1904年9月10日），后以文言文发表于《新小说》第2期（1905年）。

广泛的社会共鸣。其中已明显表现出重“白”而轻“唱”的倾向,如《少年登场》杂剧只一出一人登场演说,揭露北洋政府的立宪骗局,鼓吹革命,开“言论小生”之先河。这类剧本还往往突破曲律的束缚,如《新罗马》第三出《党狱》两支【混江龙】曲,就一气鼓荡百数十句。同时说白增多,曲文减少,服饰、道具与动作等也开始由传统的程式化而趋于明显的写实化,如《新罗马》“生扮玛志尼墨衣学生装上”,迎接其母,“以吻接老旦额介”,等等。诸如此类,虽缺乏真正的舞台呈现,但仅就剧本而言,说白、动作的强化已呈明显蜕变之势。

“唱”戏之传统在中国原本就是根深蒂固,仿佛戏曲中的“唱”是一成不变的。然而,事实上,新潮之下的戏曲舞台,那些改良新戏为了突出其“改良”,也就不会总是那么老腔老调。戏曲改良中的艺人们大量利用欧洲近代历史题材编演时装新戏,固然是着眼于强化戏剧的社会改造功能,但其出发点则还是利用戏曲“唱”的魅力,“采泰西史事,描写新戏,以耸动国人危亡之惧,起爱国之念”^①。比如汪笑侬的时装京剧,之所以能够红极一时,就在于他不仅自编自演了一系列的“新戏”,如《瓜种兰因》、《哭祖庙》等,而且在这些戏中,汪笑侬的舞台表演也不可能墨守成规;相反,乃是在趋新求变的时代风潮鼓荡之下,以“唱”感人。或者说,正是由于受到新的演剧观念的影响,汪笑侬刻意强化饰演社会悲剧,其晚年常说自己演戏是“长歌代哭”,即以其唱腔的苍老遒劲,寻求感人至深的艺术表达,以达“低回呜咽,慷慨淋漓,将有心人一种深情合盘托出”^②的艺术境界。

其次,在新剧演出这方面,早就有人将新剧区分为“有唱之新剧”与“无唱之新剧”两种^③,这倒是一种简单而有效的分割方式。“无唱之新剧”多编演外国题材,《茶花女》、《黑奴吁天录》等均属此列。而“有唱之新剧”当更多的是改编传统题材或当时的社会题材,如陆镜若召集春柳社成员,组织新剧同志会,创办春柳剧场,他们组织演出的剧目《家庭恩仇记》、《不如归》、《猛回头》、《社会钟》等可列入此类。这些戏在艺术表现上也多属新旧混杂、“唱”“白”兼用的“混搭体”。譬如,由春柳社成员吴我尊创作于1919年的两幕话剧《乌江》,根据“霸王别姬”的历史传说编排而成。剧中的人物性格鲜明,作者在剧本之后附有标题为《演〈乌江〉脚本者注意》的提示语,就明确建议在戏剧处理上化用传统戏曲的音乐和舞蹈来强化舞台效果。

这种“混搭体”的新剧演出,按照一些当事人的回忆,“可以说与京班戏院中所演的新戏,没有什么两样;所差的,没有锣鼓,不用歌唱罢了。但也说不定内中有几个会唱

^① 陈去病《致汪笑侬书》,转引自《中国京剧史》上卷,中国戏剧出版社1990年版,第306页。

^② 瘦碧生《耕尘舍剧话》,转引自《中国京剧史》第三编“人物”第十一章“生行演员”(下),中国戏剧出版社1990年版,第306页。

^③ 李涛痕《论今日之新戏》,《春柳》第1年1期,1919年。

几句皮簧的学生,在剧中加唱几句摇板,弄得非驴非马,也是常有的”^①。可见“有唱”与“无唱”非但没有明确区分,就是“唱”什么和如何“唱”也都没有严格限定。这既体现出新潮演剧草创期的混沌与包容,也为之后的戏剧发展提供了多元的文化基因和艺术经验。

归结起来,新剧演出的“有唱”与“无唱”大概在以下两个方面为之后的戏剧发展提供了有效经验和路径:

其一是为现代话剧的形态和发展进行有效的实验和探索。如陆镜若、欧阳予倩及南开新剧团等编演的《母》、《新村正》、《燕支井》等较为优秀的剧目,就逐步摆脱了作为传统手法的“唱”的束缚,其结构模式已明显打破了传统戏剧的表现形式,而以人物性格之间的矛盾构成强烈的戏剧冲突;更重要的是,其舞台呈现方式,只用对话与动作,语言体式也更加口语化。尽管此时的“无唱”之新剧尚不成熟,还不免稚嫩,甚至难脱旧剧窠臼,但已呈现出明显话剧化的趋向。

其二是为 20 世纪戏曲及其他戏剧形态的生成、演变与发展提供了诸多的可能。譬如欧阳予倩就以其特殊的艺术实践跨入新剧与旧剧,既促成了新剧的萌生,又为旧剧传统的新变带来新的质素。欧阳予倩 1902 年到日本留学,1907 年参加春柳社,醉心于新剧。原本新派的他,到了 1914 年却开始编演京剧新戏《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《潘金莲》等,同时向陈祥云、林绍琴、克秀山、李紫仙、周福喜等艺人学习京剧青衣、花旦、刀马旦戏,向薛瑶卿学习昆曲。他还参加“新舞台”,与夏月恒、夏月珊、夏月润、潘月樵、冯子祁、毛韵珂等人合作从事京剧演出。更难能可贵的是,欧阳予倩的戏曲表演在继承京昆艺术优秀传统的基础上,又能够兼收南北各派之长,大胆进行演出形式的革新,创编大量的“红楼戏”,以至与梅兰芳齐名而有“南欧北梅”之称。这种大跨度的转型正契合了新潮演剧中“唱”之蜕变:要么回归传统,要么趋新求变。当然,即使像汪笑侬、欧阳予倩等看起来得新文化风气之先的新潮剧人,他们的舞台呈现,秉承的固然是传统戏剧“乐文化”的基因,但已明显呈现出现代转型的迹象;特别是欧阳予倩所编演的“红楼戏”,与其说是以“唱”为主导的传统舞台演剧方式的承续,还不如说体现了“唱”之传统的明显变异,并且在这种变异当中或多或少地呈现出某些对于现代性的艺术精神的追求。

总之,在这种“混搭体”的艺术格局之下,“唱”是在一个较长的过程中逐渐地被排斥在新剧之外而形成了后来的话剧的。或者说,话剧作为一种新剧体式的形成,关键也就在于它的“废唱”。话剧之所以全然不同于以“唱”为本的传统戏剧(戏曲),就在于它的新的表现样式(废唱)和审美方式。话剧从舞台置景到人物动作、服饰等一整套艺术样式基本上都是借鉴西方,已足以使听惯了昆曲皮黄的国人惊讶不已,更何况它“废

^① 徐半梅《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社 1959 年版,第 9 页。

唱”而独用“科白”。故而在新潮剧的搬演中,仍不免与同一时期的戏曲相互交融,从而多少保留了传统戏曲的歌舞化、程式化的艺术因子。早期的学生演剧为了表现当时内容,把一些非程式化的生活动作搬上舞台,进行了诸多尝试,例如身着时装或西装上场,念白当中取消了古典韵律而代之以较为通俗易懂的京白和苏白等,舞台上还出现了以时事演讲为主的言论小生和言论老生角色,直接在舞台上发表演说。然而,传统戏曲的程式化手法毕竟与现实生活保持着距离,强行改造的结果是形成一些不伦不类的舞台变种,而话剧特有的文学意蕴和艺术精神还显得有些模糊,于是,随着话剧自身的艺术自觉,特别是经“五四”新文化运动对旧戏的猛烈批判,话剧便有意识地与戏曲划清界限,别寻一途。故而,才有“问题剧”的倡导、“爱美剧”的出现及“以白话来兴散文剧”的自觉的艺术实践。话剧的命名本身也足以显示建立一种新形态的戏剧的努力,它所体现的以“对话”(说白)为主构造剧情,展示冲突,以贴近生活的戏剧动作和舞台样式摹写现实的特征,也正说明了何以“话剧”一经命名便流行开来,且长期以来约定俗成、不可更易。或者说,正是话剧的“白话”形态与戏曲的“曲”的体式的分别,支撑了话剧从概念到实体的风行。

三、“唱”与 20 世纪中国戏剧发生发展之路向

追根溯源,话剧的发生与其民族化的探索,戏曲的趋新求变乃至现代化实践,西方近代歌舞剧的移植,包括后来延安解放区新歌剧的产生,以至于 20 世纪中后期英美音乐剧的引进,等等,显然都是与清末民初新潮演剧的传统有着某种直接或间接的关联。从而,可以说,新潮演剧不仅在观念上,而且在实践上,都规定了 20 世纪中国戏剧发展的基本路向。正如周作人在《中国戏剧问题的三条路》里所表示的,“新剧当兴,而旧剧也决不会亡的,正当的办法,是分道扬镳的做去”^①。如果说这是一种关乎 20 世纪中国戏剧发展的明晰的思路和理性的抉择的话,那么,可以说,它其实是与新潮演剧的艺术实践分不开的。

就新潮演剧中的“唱”而论,一方面,它既体现了戏曲传统的传承,又构成了近代歌舞剧的发端,或者是从传统向现代的转折与过渡,戏曲以“唱”为本,融合歌舞,走的恰似现代歌舞剧的道路,更是与 20 世纪 30 年代末开始的戏曲现代化运动,关系重大;另一方面,新剧“废唱”与其后话剧“加唱”,看似相反,实则相成,两种似乎矛盾的趋势也正契合了 20 世纪 20 年代的国剧运动以来中国话剧的发展路向。

具体说来,“唱”与 20 世纪中国戏剧发展路向的关联可以从以下几方面来理解:

首先是“废唱”与话剧的生成。如前所述,新剧观念的自觉,应是从“废唱”开始的,

^① 周作人《中国剧的第三条道路》,初刊《东方杂志》21 卷 1 号,此据《艺术与生活》引用。

亦即与旧戏体制及观念的决裂。虽然新潮演剧初始不免新旧“混搭”，但是这种非驴非马的过渡性，从人们对“唱”的取舍中很快得到了澄清。从“重白轻唱”到彻底的“废唱”，意味着新剧对于自我身份与形态的逐步的自觉与体认，从剧本到舞台都对戏剧的传统规范进行了改革。陆镜若、欧阳予倩、夏氏兄弟等，都或多或少地采用了西方戏剧的形式，在叙述方式上以说白为主，采用生活化的布景，“当然也不必再如旧时演戏，开门上梯等，全须依靠代表式的动作了”^①。他们的改革都是在“废唱”当中落实到“趋于写实一途”，从而表现出一种相对自觉的艺术追求。

然而，与“废唱”相对应的就是“加唱”。话剧的进一步发展当是从极端化的“白话”状态向“唱”的回归。这就是后来的“话剧加唱”。田汉三四十年代的话剧就明显地表现出这样一种趋势。以至到20世纪80~90年代的探索话剧，歌舞化已然成为话剧舞台表现的一种常态。这里的“唱”，显然更体现为对某种意蕴和诗意的追求与表达。对此，早在20世纪初的新潮演剧中就有人明确指出：戏剧中“科白与歌唱相间，乃与世人观感之作用最合”，因为“科白足以表情，而唱则尤能动荡神志”^②。而“新剧之有白无歌，亦未始非失败之大原因”，“将来之新剧必为一种歌白并用”之剧^③。可以说，从“废唱”而走向“加唱”（“歌白并用”），实则是中国话剧艺术走向观念成熟与形态多样化的重要标志之一。

其次是戏曲的现代化及其得失。新潮演剧中，西方舞台设施及观念的引进，使得戏曲舞台的重心发生倾斜，从重唱、重技，转向重灯光、重舞美。戏曲传神写意的特点与西方戏剧舞台的写实技巧构成了一个顽固的矛盾。对于这个矛盾的拙劣处理使改良戏曲处于十分尴尬的境地，舞台上经常出现时而银幕、时而舞台，时而洋装古态、时而大段脱离剧情的演说等极不协调的演出情况，而作为戏曲之传神写照的“唱”、“做”等则可能被忽略，甚至导致了戏曲表演中，特别是在一些所谓现代戏中一些致命的“话剧加唱”式形态的出现。那么，“话剧加唱”何以成为戏曲现代戏的“死穴”呢？“唱”，原本是戏曲之本体，没有好的唱段，难以称之为一台好戏。“梅兰芳的象，程砚秋的唱”，“唱”之所以成为20世纪戏曲舞台魅力的重要标志，就在于其悠长的神韵及其完整的呈现。而话剧式的灯光、舞美等写实化呈现，则可能与戏曲唱腔错位，甚至难免以牺牲演员唱念做打的功夫为代价。恰如袁国兴所指出的，“新潮的改良戏曲无论怎样花样翻新，都需要演员有一定的功夫，‘唱念做打’的基本功不能或缺，旧戏班里用一些特别的规矩（比如对剧本台词的保密等）来保护和延续自己表演的纯正性”^④。保持戏曲舞

^① 洪深《中国新文学大系·现代戏剧导论》。

^② 心史《说演戏之脚本》，朱双云《新剧史·杂俎》，新剧小说社1914年版，第35、36页。

^③ 芳尘《戏剧潮流》，《鞠部丛刊》，上海交通图书馆1918年版。

^④ 袁国兴《“文明戏”的样态与话剧的发生——兼及对“文明戏体系”说的质疑》，《文学评论》2007年第3期。

台艺术的这种独一无二的“纯正性”也许正是新潮演剧给予后世戏曲发展的一个重要的启示。

其三是 20 世纪地方戏的新兴。新潮演剧之戏曲改良,也在其他地方戏中展开,这无疑是“唱”之于地域文化的独特呈现。早在 1905 年,周善培就在成都倡议成立了“戏曲改良公会”,指导川剧改良工作。剧作家黄吉安(1936~1924)创作改编剧本多达百种,其中有的作品借古喻今,彰善瘅恶,如《柴市节》、《三尽忠》、《朱仙镇》等;有的作品广泛涉及生活陋俗,如戒鸦片的《断双枪》、戒缠足的《凌云步》、戒迷信的《邺水投巫》等。1912 年西安成立易俗社,编演秦腔优秀剧目。河北成兆才在民间说唱莲花落的基础上,借鉴其他剧种,创造了评剧。成兆才一生创作和整理改编了近百种评剧剧本,其代表作《珍珠衫》、《花为媒》、《王少安赶船》、《夜审周子秦》以及时事新剧《杨三姐告状》等都盛演不衰。广东粤剧在红线女等一代艺术家的努力之下,不仅在中国大陆,甚至在港澳及海外都广为传唱,无疑都是“唱”之传统发扬光大。可以说,地方戏的独特魅力及其经典剧目,都是靠那些经久不衰的著名唱段得以不断传承的。而“唱”戏的传统与新剧的观念的融合,还促进了 20 世纪诸如越剧、黄梅戏乃至上海滑稽戏、台湾歌仔戏等新型地方戏的崛起与兴盛。

其四是 20 世纪英美音乐剧、歌舞剧的引进与本土化实践。这里涉及的乃是民族自身的“唱”的传统与外来形式如何实现融合的问题。如果说,受到新潮演剧的影响,黎锦晖的《麻雀与小孩》,沈秉廉的《面包》、《广寒宫》,邱望湘的《天鹅》,陈啸空的《名利网》,钱君匋的《三只熊》等,构成了 20 世纪上半叶英美音乐剧、歌舞剧引进与本土化的景观,它们在钢琴伴奏和初步多声作曲技法的运用上,显然都更接近西洋的小型歌舞剧,那么,后来的民族化的新歌剧、芭蕾舞剧的出现则是在此基础上的本土化及“工具化”改造的结果,其得失评价另当别论。而 20 世纪后半叶引进的西方音乐剧、歌舞剧如《猫》、《巴黎圣母院》、《西区故事》等,流传不可谓不广泛,影响也无可谓不巨大,但是其本土化的实践却远不如人意。应该说,从诸多音乐剧、歌舞剧的引进及其本土化实践来看,唯有总结新潮演剧以来的实践经验,走出中国式的“话剧加唱”或“工具化”的怪圈,强化其自身歌舞化的表达与呈现,才能赢得观众、成为经典。重要的是,在不断进行音乐剧、歌舞剧本土化、民族化的实践探索的过程中,只有真正建立起一种文化自信,自觉融合中外文化,才能创造出一种时尚与传统结合、国际化和民族性兼备、戏剧情境与流行歌舞交融的音乐剧、歌舞剧。

总而言之,清末民初以来本土元素与外来因素的结合,孕育并催生了新潮演剧的主流。新潮演剧中的“唱”,既显示了中国传统演剧的本体和土壤,又明显体现出与西方近现代演剧艺术的融通。而一种新的演剧形态的出现,根本上还是要受到政治、经济、文明和娱乐等因素的制约,它们虽与本民族的传统亲近,但也不能没有本国及域外的娱乐基因的相助。清末民初新潮演剧以来的话剧、戏曲以及源自本土的地方戏与西

方引进的歌舞剧、音乐剧等,就像一个庞大的艺术家族,从这个家族诞生开始,就有着鲜明的本土印记,又越来越深刻地受到诸多外来文化因素的影响,并在其发展演变的过程中逐渐成为世界戏剧历史的一个有机的组成部分;就其艺术特征的生成与演变而言,它们既有着各自的特性,又不可避免地相互影响。在这个过程中,一代又一代的革新者只有不断以对传统和本土文化的眷念为主轴,以外来文化的刺激为辅线进行传承与创新,才能瓜瓞绵绵。

论“第四种剧本”的成就与缺陷

南京大学文学院 洪 宏

摘要:以《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作为代表,“十七年”出现了一批被称为“第四种剧本”的话剧创作。“第四种剧本”是1956年前后国内国际政治与文艺风云变幻的产物,它们以“干预生活”的创作精神,对人情、人性的大胆描写,以及艺术上所具有的独特审美创造,成为“十七年”“双百”文艺的突出代表。然而“第四种剧本”仍然存在严重缺陷。

关键词:“第四种剧本” “干预生活” 人情与人性 审美创造

1956年前后,中国剧坛出现了一批被称作“第四种剧本”的别开生面之作。它们主要是指杨履方的四幕六场话剧《布谷鸟又叫了》、岳野的五幕七场话剧《同甘共苦》、海默的四幕九场话剧《洞箫横吹》。同时,还包括一批创作倾向相似的独幕剧,如鲁彦周的《归来》,何求的《新局长来到之前》与《口是心非》,王少燕的《葡萄烂了》、《春光明媚》与《墙》,以及李超的《开会忙》、赵寻的《人约黄昏后》等。“第四种剧本”得名于剧作家刘川(署名“黎弘”)发表于1957年6月11日《南京日报》的一篇评论文章。他在这篇题为《第四种剧本》的文章中,尖锐批评了当时剧坛流行的“工农兵”题材创作的公式化、概念化弊病。他说:“记得有人说过这样的话:我们的话剧舞台上只有工、农、兵三种剧本。工人剧本:先进思想和保守思想的斗争。农民剧本:入社和不入社的斗争。部队剧本:我军和敌人的军事斗争。除此而外,再找不出第四种剧本了。这话说得虽有些刻薄,却也道出了公式概念统治舞台时期的一定情况。”与此相对照,他热情称赞《布谷鸟又叫了》以其清新的风格在艺术创造上对这“三个框子”所作的突破,并认为,“就它提出问题的独特性和表现方法的独创性而言,《布谷鸟又叫了》实在是我们话剧舞台上的一个重要收获。它是当之无愧的‘第四种剧本’”。于是,上述以《布谷鸟又叫了》为代表的一批不同程度反公式化、反概念化剧作由此得名。

一、“第四种剧本”的出现及其遭遇

1956年前后“第四种剧本”的出现,有着特定的国内国际背景。“第四种剧本”的命运,也集中折射出“十七年”中国剧坛乃至整个文艺界的一些风云变幻。

1956年,知识分子政策的调整和“双百”方针的实行,极大地解放了对文艺创造的诸多限制和束缚。一时之间,文艺创作与理论批评春潮涌动,既涌现了一批“写真实”的文学作品,理论探讨也不断突破种种禁区而趋近文学的内在规律。秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》、周勃的《论社会主义现实主义》等文章对文艺思想上的教条主义和庸俗社会学进行尖锐批评;钱谷融的《论“文学是人学”》、巴人的《论人情》等则从强调文学应以人为中心、应描写和塑造活生生的人、应表现普通人身上的大情味出发,对文学创作和理论批评中的公式化、概念化痼疾予以有力针砭。正如1956年5月第10号《文艺报》社论所指出的,在为“工农兵”和劳动知识分子服务的共同目标下,作家艺术家对题材、主题和艺术形式的选择,有充分的个人自由。作家在描写他真正了解、真正心爱的题材和主题的时候,他的才能和创造力能够得到最充分的施展。正是这股思想解放的文艺潮流,为“第四种剧本”的出现准备了条件。

“第四种剧本”的出现,还有着苏联文学的深刻影响,这主要表现为50年代初期苏联文学界“解冻”思潮的渗透。50年代初,苏联文艺界掀起了一场“非斯大林化”运动。这股文艺解放潮流在对一批曾经受到不公正对待或迫害的作家予以重新评价的同时,集中批判了在苏联文坛长期盛行的“无冲突论”思想。“无冲突论”使苏联文学很长一段时间背离“写真实”的文艺美学原则,而极大地助长了文学中的公式化、概念化倾向,严重阻碍苏联文学的发展。早在1952年4月,苏联《真理报》就发表了题为《克服戏剧创作的落后现象》的专论,批评“无冲突论”“必然导致对现实作出反现实主义的、歪曲的和片面的描写”,认为“没有冲突便没有生活,大概也不会有艺术了”^①。同年10月,苏共中央总书记马林科夫在苏共第十九次全国代表大会上所作的总结报告,尖锐地指出苏联社会在各个方面存在的严重问题,要求“文学和艺术必须大胆地表现生活的矛盾和冲突”,号召作家要像果戈理和谢德林那样以火一样的讽刺,把“生活中的一切反面的、腐朽的和垂死的东西,一切阻碍进步的东西都烧毁”^②。

随着斯大林的逝世,苏联文艺界对“无冲突论”进行了更为深入全面的批判,并提出“干预生活”的口号。1953年11月,苏联《真理报》发表题为《进一步提高苏联戏剧的水平》的专论,要求作家应当“积极干预生活”,“勇敢地提出广大劳动人民关注的问题”,反对“对当代一些最尖锐的问题采取畏缩态度”^③。在此前后,以苏联作家奥维奇金的农村特写《区里的日常生活》、《在前方》等为代表的一批被称为“奥维奇金流派”或“农村生活流派”的作品迅速涌现。这标志着苏联文学界批判“无冲突论”和“干预生活”的文学主张取得重要成效。1954年苏联召开第二次作家代表大会,继续批判“无冲突论”,重申文学创作的现实主义原则,并对社会主义现实主义的定义进行修正。同

^① 参见《关于〈解冻〉及其思潮》,北京大学出版社1982年版,第8页。

^② 参见《关于〈解冻〉及其思潮》,北京大学出版社1982年版,第2页。

^③ 参见《关于〈解冻〉及其思潮》,北京大学出版社1982年版,第16页。

年,爱伦堡发表其成为一个新的文学时期标志的小说《解冻》。此后,1956 年苏共“二十大”对个人迷信的批判,更加速了苏联文学的全面变革。

苏联文艺界的这股“解冻”潮流对中国当代文坛形成有力冲击。1953 年召开的第二次全国文代会,就明显受到这股潮流的影响。周扬在《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》的报告中,集中批评文学创作中的公式化、概念化现象,并从多个方面探讨产生公式化、概念化弊病的原因,如创作方法上的主观主义、对文艺与政治关系的片面理解、对创作的一些不正确的行政干预,以及某些粗暴、武断的文艺批评等等。周扬在报告中明确指出,“生活描写的真实性”是“现实主义艺术的最高原则”^①。1954 年以后,《文艺报》、《人民文学》等报刊陆续发表反映苏联“解冻”思潮的理论文章和作品。1954 年奥维奇金访问中国,他的演讲稿《谈特写》在《文艺报》连续刊出。1956 年 1 月,中国作协开讨论苏联作家尼古拉耶娃的《拖拉机站站长和总农艺师》、奥维奇金的《区里的日常生活》等作品,这些作品勇敢“干预生活”、大胆揭露现实矛盾的创作精神受到普遍肯定。随后,周扬在《建设社会主义文学的任务》一文中,进一步批评公式主义、自然主义的创作倾向,明确反对“无冲突论”,提倡“表现生活中的矛盾和冲突”^②。尽管周扬并没有提出“干预生活”的明确表述,但其主张的精神实质却明显受到反对“无冲突论”和“干预生活”、“写真实”等“解冻”思潮的深刻影响。

总之,“双百”方针的实施和苏联“解冻”思潮的影响,是“第四种剧本”出现的重要原因。《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等作品既鲜明地表现出这股文艺潮流的实质内涵,同时也因时代政治和文艺气候的变幻而随之沉浮起伏。“第四种剧本”的基本遭遇大致是相同的:起先,因其对生活的真实描写和对人物性格的艺术创造而引人注目,并引起讨论和争鸣;继而,随着 1957 年下半年“反右”和“批判修正主义”运动的兴起,“第四种剧本”无一例外遭到批判;60 年代初,文艺政策的调整又或多或少使之恢复生机;而随着“文革”的来临,“第四种剧本”则全部陷入厄运。以《布谷鸟又叫了》为例,1957 年 1 月《布谷鸟又叫了》在《剧本》月刊发表,各地纷纷上演,反响强烈,在得到充分肯定的同时,也出现了一些实事求是的批评性意见。但随着“左”倾思潮的盛行,1958 年以后出现了对《布谷鸟又叫了》的否定性意见。陈恭敏等撰文针锋相对,为作品辩护。双方围绕如何反映人民内部矛盾、典型问题、讽刺喜剧等方面展开争论。但柯庆施、姚文元等为《布谷鸟又叫了》罗织罪名、上纲上线,对作品予以政治声讨,剧本很快被打成“毒草”。1962 年春,林默涵在广州会议上代表中宣部为《洞箫横吹》、《布谷鸟又叫了》等剧“平反”,《布谷鸟又叫了》得以再版。但在 1965 年以后,《布谷鸟

^① 周扬《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,《中国新文艺大系·理论史料集(1949—1966)》,中国文联出版公司 1994 年版,第 122 页。

^② 周扬《建设社会主义文学的任务》,《中国新文艺大系·理论史料集(1949—1966)》,中国文联出版公司 1994 年版,第 193 页。

又叫了》再一次被批判、打倒。直到新时期开始,它才重新得到比较公正的评价。总之,“第四种剧本”的曲折遭遇,折射了当代政治和文艺风云变幻的一些历史轨迹,为解析当代文艺问题提供了一个典型标本。

二、“干预生活”与写人情、人性

“第四种剧本”对生活真实的趋近,对现实矛盾的揭示,对官僚主义的批评,以及对人情、人性的剖析,显示出它在当代戏剧创作中的独特价值。

贴近生活真实,对现实矛盾进行大胆描写,是“第四种剧本”冲破“无冲突论”,积极“干预生活”的创作精神的主要表现。“第四种剧本”所揭示的社会生活矛盾较为广泛。既涉及个人的道德品质,如鲁彦周的独幕剧《归来》对旧的生活方式和婚姻观念的批评,何求的独幕剧《口是心非》对不诚实品行的鞭挞等,也把关注的焦点对准制约现实生活发展的一些关键性矛盾,如《同甘共苦》和《洞箫横吹》等就在表现家庭伦理和道德情感问题时,集中展示了在农业合作化运动中从地方到中央围绕“扩社”与“缩社”、“冒进”与“反冒进”等问题所展开的斗争。尽管作品对这类矛盾斗争的认识还存在问题,但它们对这些事关时代社会发展的重大矛盾没有回避或粉饰,这无疑是创作者大胆“干预生活”、真实反映生活的主体精神的重要表现。《布谷鸟又叫了》对现实生活矛盾的展现更为真实细腻,它以1956年春江南农村合作社生活为表现对象,以童亚男、王必好和申小甲三个青年的情感矛盾为中心,揭示生活中存在着的种种落后观念和错误行为,如雷大汉和雷大妈身上错误思想的残留、王必好的狭隘自私、团支部书记孔玉成的滥用职权、党支部书记方宝山“见物不见人”的片面领导等。作品在浓厚的生活氛围中,表现出对现实的细致观察和认真思考。

“第四种剧本”对官僚主义的尖锐批评,更显示出它大胆“干预生活”的艺术锋芒,突出了其现实主义的批判力度。无论是何求的《新局长来到之前》对总务科长刘善其阿谀奉承、欺上瞒下丑态的揭示,还是王少燕的《葡萄烂了》对供销合作社陈主任官僚作风的批判,都描写了生活的真实。对官僚主义进行集中、深入批判的还是海默的《洞箫横吹》。这部表现农业合作化运动的剧作,以复员军人刘杰在带领农民自发办社过程中所遇到的矛盾和困难为中心内容,批评了县委书记安振邦只顾个人名利、唯上是从的官僚主义作风。作品在尖锐的矛盾冲突中,将官僚主义视为阻碍时代生活前进的绊脚石而予以揭示,显示出强烈的批判色彩。

如果说对生活矛盾的真实描写和对官僚主义的尖锐批评,显示出“第四种剧本”大胆“干预生活”的现实主义精神的话,那么,对人情、人性的剖析,就难能可贵地展现了剧作家的人道情怀。50年代中期在“双百”方针和苏联“解冻”思潮影响下的“百花”文学潮流,就正是一股回归艺术“人学”的潮流,就是在文学创作中呼唤人情、人性和人道

主义的潮流,它唤醒了作家的主体精神,使文学趋近“人学”。“第四种剧本”就是这股文学潮流的产物。

“第四种剧本”对人情、人性的真实描写,首先表现为它将艺术描写的焦点对准了现实生活中真实存在的人。什么是人情?就是人之为人的常理常情,“就是人和人之间共同相通的东西”,是“出于人类本性的人道主义”^①。表现在“第四种剧本”中,就是普通的儿女情长和生活琐事。无论是童亚男的感情纠葛和思想困惑(《布谷鸟又叫了》),刘芳纹的劳动经历和情感遭遇(《同甘共苦》),还是刘杰的坚韧与奋斗(《洞箫横吹》),孟时荆的执着与诚实(《同甘共苦》)等等,剧作都是在平凡生活的描写中,表现他们的劳动与斗争、情感与思想、追求与困惑,以及其中所显示出的喜怒哀乐和人生价值。

其次,“第四种剧本”对人情、人性的真实描写,还表现为它对戏剧题材领域的开拓,和对一种新型情感道德观念的探寻。随着“可不可以写小资产阶级”问题的讨论,特别是《关连长》、《我们夫妇之间》等作品的受到批判,情感题材尤其是爱情和家庭生活一度成为文学创作的雷区。难怪外国友人在观摩中国话剧会演后指出:“我来中国,还未和中国工人接触过,但我很难相信中国工人为了生产,为了发明,而就根本不愿意谈恋爱和看电影。”^②在这种情况下,“第四种剧本”对男女爱情问题的关注和对家庭生活的表现,的确具有重要意义。《布谷鸟又叫了》的基本戏剧冲突就是围绕童亚男和王必好之间的感情矛盾展开的。剧作将“布谷鸟”童亚男乐观、上进,敢于追求个人幸福的生活态度,与王必好狭隘自私、视爱情为私物的男权思想加以对比描写,肯定了一种新型的爱情婚姻观念。还通过雷大汉与童亚花夫妻关系的描写,批评前现代家庭伦理的落后与愚昧。《同甘共苦》也是以婚姻家庭问题作为主要题材内容,通过孟时荆与妻子华云以及前妻刘芳纹的感情矛盾与纠葛,刻画三者各自的思想情感世界,凸显了打上特定时代烙印的家庭情感生活的真实景观。此外,鲁彦周的《归来》以童蕙云和丈夫王彪的婚姻感情变故为情节主线,描写新的时代环境中普通家庭生活出现的新变化,并对一种自私自利的错误婚姻家庭观念提出严肃批评。总之,“第四种剧本”不仅大胆触及爱情、婚姻、家庭问题,开拓了戏剧创作的题材领域,而且还努力在批评与肯定之中,寻求树立一种新型的情感道德观念,因而具有积极的思想意义。

第三,“第四种剧本”对人情、人性的真实描写,还表现为剧作努力传达出“要关心人”的主题。人情、人性和人道主义的基本内涵就是对人的关心与尊重,就是以人为本,以人的自由发展和价值实现为指归。为此,“第四种剧本”呼吁在生产、建设和家庭生活中要关心人。《布谷鸟又叫了》通过对党支部书记方宝山关心生产胜过关心人、见

^① 巴人《论人情》,《新港》1957年1月号。

^② 本刊记者《朋友们的关怀——几位兄弟国家戏剧专家对话剧会演的观后感》,《剧本》1956年5月号。

物不见人的片面领导方式的批评，提出应该关心像童亚男这样的青年人的思想、工作和生活。《同甘共苦》同样也传达出这种主题思想。孟时荆与华云的感情矛盾，很大程度上是因为孟时荆过于关注工作而忽视了对妻子和女儿的关心。他只忙于思考农业合作化运动中出现的新问题，而对女儿转学、妻子想调换工作之事漠不关心，甚至丝毫不顾及妻子华云的感受，而与前妻刘芳纹共同工作，最终导致家庭生活出现危机。这部当时被批评为“宣扬了资产阶级人性论和人类之爱”的剧作，正是通过对家庭伦理情感的描写，来突出其“人学”主题的。其他剧作如鲁彦周的《归来》、海默的《洞箫横吹》等都也程度不同地触及这一主题。

三、“第四种剧本”的审美创造

“第四种剧本”不仅以其“干预生活”的创作精神，和对“文学是人学”观念的回归而表现出可贵的思想价值，而且还以其较为独特的艺术创造而具有一定的审美价值。这主要体现在人物形象塑造上。

“第四种剧本”的人物形象塑造，打破了公式化和概念化的种种理论束缚，撕破了那些所谓“正面人物”、“理想人物”和“英雄人物”的标签。中国当代文学对人物形象塑造问题一直高度重视，人物形象问题的探讨和争论，始终伴随着当代文学的曲折发展。而随着“左”倾思潮的不断演进，对于人物形象塑造的教条主义束缚也逐渐加深。诸如“决不可把在作品中表现反面人物和表现正面人物两者放在同等的地位”，而本着“应该把人物写得理想一点”的要求，强调“我们的作家为了突出地表现英雄人物的光辉品质，有意识地忽略他的一些不重要的缺点，使他在作品中成为群众所向往的理想人物，这是可以的而且必要的”^①。这种对人物塑造的政治要求，必然会给创作带来限制和阻碍。

“第四种剧本”在人物形象塑造上的突破和创新，当然也与“双百”方针的实施密不可分，而苏联“解冻”思潮的渗透更是产生了直接影响。1953年10月间，西蒙诺夫在苏联作协理事会第十三次会议上，作了《苏联戏剧创作的发展问题》的报告，就人物塑造问题指出：“任何情况下都不可以用理想人物的概念来代替正面人物的概念”，他反对“企图多余地规定一张正面人物应有的和不应有的特点的名单，把正面人物归纳成一种或数种类型”，而且，“不应该强迫每一位剧作家在任何情形下都必须把正面人物放在自己剧本中的中心位置”^②。1954年，在苏联第二次作家代表大会上，苏联作协第一书记苏尔科夫在《苏联文学的现状和任务》的报告中进一步指出：“企图规定文学作

^① 周扬《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《中国新文艺大系·理论史料集（1949—1966）》，中国文联出版公司1994年版，第127页。

^② [苏]西蒙诺夫《苏联戏剧创作的发展问题》，《文艺报》1953年第20号。

品正面人物的形象和性格中,先进的和落后的东西,或者是先进的和‘平凡的’东西之间的对比关系,这也是同样有害的”,他强调:“我国文学不能走创造‘理想人物’或者是创造‘理想性格’的形象的道路。”《文艺报》在1955年第1、2两期上全文转载了这个报告。苏联传来的这些新的思想和观念,势必会对国内文坛产生冲击和回响。例如,周扬在中国作协第三次理事会上所作的报告,就没有再强调大写英雄人物的问题,他在指出要克服创作上的公式主义、自然主义和其他一切脱离现实主义的倾向时,就人物塑造问题批评了一些不正确的做法,如一些作家在观察所选定的对象时,“往往先设定一个主观的‘框框’,如甲是‘正面人物’,乙是‘反面人物’,‘正面人物’或‘反面人物’应当具有如何如何的特点等,然后按照这个‘框框’在对象身上去寻找作者所需要的和愿意寻找的东西,因而就把人们的性格简单化、片面化了,对象就不再是一个完整的活生生的人,等到进入作品的时候就更加缺乏生命了。”^①

在这种形势下,“第四种剧本”的人物塑造取得新的进展。它们不再从某种先验意图或先行主题出发去裁剪人物,也不刻意把人物分成“正面”与“反面”、“先进”与“落后”等几种类型,而是从生活出发,从人的真实性格出发加以艺术塑造。如《同甘共苦》的作者岳野所言:“对人物性格来说,我摸索的结果,我觉得不能简单地把人分成正面人物和反面人物,那是不科学的。”他说:“在写这个戏的时候,我没有定几条,定几点,要解决什么问题。坦白地说,我写时完全是感性的写,我想怎样写,就怎样写的。”^②正因为如此,《同甘共苦》对孟时荆和刘芳纹的塑造,就打破了一些条条框框。孟时荆作为一个省委农工部的副部长,作品没有将他写成一个高大的英雄形象,也没有渲染他的一贯正确,而是比较真实地描写他一心工作而疏于关心家庭生活,最终导致家庭危机的境遇,并且还力图在感情纠葛中展现他矛盾的内心世界。这样的描写就突出了人物生活的真实感,避免了简单化和机械化。刘芳纹的塑造同样如此,剧作揭示她内心世界的复杂状态,尤其是她在工作和生活上面对既是领导又是前夫的孟时荆时,作为一个农村女性,她的坚强、忍耐,以及富有分寸感的情感波动等都得到了较好的展示。

与《同甘共苦》相比较,《布谷鸟又叫了》在人物塑造上就更加富有生活气息和真实感,童亚男等形象的成功创造也赢得了广泛关注和肯定。童亚男是中国50年代农村青年女性的真实写照,她热爱生活和劳动,有着布谷鸟一样热情、欢快的歌喉。她追求进步,积极要求参加拖拉机培训班,在生活上也充满主见,并且能与雷大汉、雷大妈对待亚花的错误思想进行斗争。剧作主要围绕童亚男与王必好的感情矛盾,展现她敢于斗争、不甘屈服的鲜明个性。她不仅敢于大胆争取个人幸福,反对王必好出于个人的狭隘和自私而对她提出的种种不合理要求,甚至当王必好和团支部书记孔玉成挟组织

^① 周扬《建设社会主义文学的任务》,《中国新文艺大系·理论史料集(1949—1966)》,中国文联出版公司1994年版,第192~193页。

^② 《剧本》月刊记者《关于话剧〈同甘共苦〉的讨论》,《剧本》1957年1月号。

名义以开除她的团籍相威胁时,她仍然坚持追求爱情自由和个人幸福而公然反抗。剧作将一个坚强而有主见的青年女性形象真实地呈现出来。但是,作家并没有就此把她塑造成一个“斗士”形象,而是从一个农村青年女性的生活实际出发,细致地刻画出她性格的丰富性,特别是当她处在矛盾和困惑的境况时,注意揭示她内心情感的变化过程。例如,当她活泼爱唱的开朗个性招人非议,并受到王必好的指责时,她并没有一味逞强使性,而是表现得有所顾忌,注意与喜爱她的申小甲保持距离。再如,当王必好不同意她与申小甲一起去学开拖拉机,并流着眼泪诉说自己的担心和顾虑时,她也很快答应了王必好的要求。只是当王必好得寸进尺地提出“五条规划”对她加以人身限制时,她才愤然反抗。这些,都真实体现了人物性格和心理的丰富性及其变化,符合人物的生活实际。总之,童亚男作为一个有着鲜明个性的农村青年女性,她的形象塑造是有血有肉、比较真实可信的。但是,这个形象却遭到教条主义者的责难和否定。他们的理由主要有两点:一是童亚男只是一个“爱情至上的资产阶级个人主义者”,因而作品“客观上也就鼓励了资产阶级的个人自由的恋爱观”;二是童亚男这个形象不典型,“没有反映出我们社会发展在那个时期的‘本质’”^①。显然,这是对文艺创作加以政治性评判,所否定的恰恰是人物形象塑造的艺术规律。就前者而言,它以“资产阶级个人主义”的政治定性,来抹杀人物塑造中的个性化追求。童亚男的确是在追求属于自己的爱情和幸福,其中所体现的正是人物性格的个性特征。就后者而言,教条主义者所抱持的显然是那种“典型即社会本质”的典型观,认为人物只是个别存在,不能反映时代本质特征,而对其形象塑造加以否定。这种“本质论”的典型观,必然会导致“一种环境只有一种典型”、“一个时代只有一种典型”的公式主义结论。正如有的论者在为《布谷鸟又叫了》辩护时所指出的那样,“‘典型’不是指‘统计的平均数’,这是早已明确了的;而脱离形象的本质的特征,摘出某些细节来问‘典型不典型’(是不是多数的大量的现象),谁也无法作这种社会调查”^②。无疑,教条主义的典型观必然会妨碍人物形象塑造对丰富性、多样性和个性的积极追求。而教条主义者的指责,反过来也正说明《布谷鸟又叫了》在人物塑造上取得了突破。

除了以上两部剧作在人物塑造上取得成就外,《洞箫横吹》中的刘杰、《新局长来到之前》中的刘善其、《葡萄烂了》中的陈主任等形象的塑造,在突破公式化、概念化和教条主义束缚方面也都值得称道。

此外,“第四种剧本”大都因为注重对时代生活场景和日常生活画面的描写,而弥漫出浓厚的生活气息,这也是“第四种剧本”在审美创造上的一个明显特点和值得提及的收获。对于现实主义创作而言,离开对生活细节的捕捉和描写,主题思想的提炼和

^① 姚文元《从什么标准来评价作品的思想性——对〈布谷鸟又叫了〉一剧的一些不同的意见》,《剧本》1958年12月号。

^② 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》,《剧本》1959年3月号。

人物形象的塑造也就无从谈起。在“第四种剧本”中,无论是《归来》、《新局长来到之前》、《葡萄烂了》等独幕剧,还是《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等多幕剧,都很注重对生活场景的生动描画。其中,《布谷鸟又叫了》尤其富有生活气息。集体劳动中男女青年的对歌、打闹,合作社俱乐部里的吹拉弹唱,雷大妈和马大婶的搬弄是非,雷大汉与童亚花的夫妻吵架等等,这些场面和细节整体勾画出50年代江南农村合作化生活的生动图景,营造出具有鲜明特色的时代氛围。这也是《布谷鸟又叫了》取得成功的重要原因。

四、“第四种剧本”的缺陷

“第四种剧本”在思想艺术上的突破和创新,在中国当代戏剧史上具有重要意义,也产生了深刻影响。但是,由于时代环境与政治形势的制约,特别是“百花时期”那种特有的乍暖还寒的“早春天气”,“第四种剧本”在创作上也表现出诸多缺陷。这主要表现为,它们在冲决公式化、概念化等教条主义束缚的同时,仍然带有教条主义的烙印,仍然留有“左”倾政治的深刻印记。

首先谈人物塑造。尽管童亚男等主要人物的塑造取得了重要突破,但是相比较而言,堪称成功的形象还很少。而且,即使一些主要人物的塑造在某些方面有所突破,但往往在另一些方面又存在不足。实际情况更多地表现为,人物塑造既有所突破与创新,同时公式化、概念化的痕迹也十分明显。这突出表现在作品所塑造的领导干部身上。作为“正面人物”的共产党领导干部形象的塑造,是当代文学创作的一个重要内容,同时也是当代文学创作的一个难题。它难就难在,教条主义和“左”倾政治认为每一个党的领导干部都必然要成为整个党的形象的化身。而且,党的领导干部的形象塑造,总是事关“要不要党的领导”、“是不是歪曲、丑化了党的形象”等诸如此类的“政治原则”和“阶级立场”问题。由于这些“左”的观念的严重束缚,这个原本属于文艺创作的问题,就变得十分敏感和困难。再加上创作者出于“不求艺术有功,但求政治无过”的考虑,文学作品中共产党领导干部形象的塑造,成功者寥寥无几。应该说“第四种剧本”对此也是有突破和创新的,特别是对某些作为讽刺和批评对象的官僚主义者形象的塑造取得了进展,如《新局长来到之前》中的刘善其、《葡萄烂了》中的陈主任等。但更多的却是不成功,如《布谷鸟又叫了》中的党支部书记方宝山,《洞箫横吹》中的县委书记安振邦等。即使是《同甘共苦》中塑造得比较好的省委农工部副部长孟时荆,作者在创作中也还是表现出矛盾和犹疑。一方面想突破以往的条条框框,写出一个真实的人物性格,另一方面又要时时注意到他的“党的领导形象”,而加以小心维护。结果,对孟时荆的性格刻画出现了矛盾,形象明显不能统一:他在政治工作上的成熟,与他在个人生活和感情上的幼稚、自私所形成的矛盾与不协调,使得他面目模糊,难以理解。难

怪当时就有人批评说：“这种描写使我感到的不是性格的复杂而是人格的分裂。”^①

除此之外，“第四种剧本”在其他人物形象的塑造上也多少存在不足，例如对农村妇女形象的刻画，就程度不同地存在一些失实现象。以《同甘共苦》中的刘芳纹来说，剧作将她放在工作、生活和情感的矛盾网络中，揭示其性格的多个侧面，力图呈现出一个工作积极进取，生活经历坎坷，情感坚韧细致的农村妇女形象。但或许由于剧作家对这个形象给予了过多的同情和赞赏，在对她的真实性的把握上，就有失分寸。无论是她对合作化运动的认识，还是对与孟时荆和华云夫妇之间所发生的情感纠葛的处理，都有一些偏离一个农村妇女的生活实际，她的言行举止和思想认识，明显带上了知识分子或当时的小学教员的特征。即使是刻画得堪称成功的童亚男，她大胆追求个人幸福与自由爱情的个性特征，也多少流露出一些知识分子气息。其他如《洞箫横吹》中的杨依兰、《归来》中的童蕙云等也都存在同样的不足。农村妇女形象中知识分子影子的出现，究其原因，是作家未能更深入沉潜地体验生活，未能使人物形象真正烂熟于心，未能真正做到“写真实”。

其次，情节叙事的模式化是“第四种剧本”的另一个缺陷。创作上的这种模式化，实质是作家思想认识模式化的表现，它表明作家还未能真正做到按照生活本来的面目描写生活，未能真正本着“写真实”的美学精神去摹写生活的本真形态。这种模式化的主要表现是，当人物遇到困难，或事情陷入危机时，总有一位更高级别的党的领导出来加以干预、教育，矛盾冲突才能得以化解。在《同甘共苦》中，当孟时荆、华云和刘芳纹的情感纠葛难以解决时，老将军帅剑辉就扮演了一个解决问题的重要角色；在《洞箫横吹》中，当刘杰和县委书记安振邦的矛盾趋于激化时，一位副省长就适时来到村子里，将危机化解；《布谷鸟又叫了》里面似乎没有更高一级的领导介入，但当矛盾发展到孔玉成和王必好以组织名义开除童亚男团籍的关键时刻，还是得平日里忙于生产、“见物不见人”的党支部书记方宝山出面才行，当他表态说“你的事，党来管”，问题就能解决。现实生活中固然真实存在此类“模式”，但作家的创作如果也同样如此千篇一律地“戏剧化”、“模式化”，而不加以批判性创造的话，那只能说明教条主义对创作的危害十分严重。

最后，与上述情节叙事的模式化相联系，“大团圆”式的结局也是“第四种剧本”的一个明显缺陷。“大团圆”结局的普遍存在，表明剧作家不敢真正正视和直面现实。鲁迅先生曾对那种“瞒和骗”的文艺给予严厉抨击，因为一厢情愿的“大团圆”，是以丧失艺术的批判精神和作家的主体意识为代价的。“第四种剧本”的“大团圆”式的结局，说明作家在努力冲破“左”倾教条主义羁绊的同时，还未能真正摆脱教条主义和政治蒙昧主义的束缚。剧作中尽管孟时荆与刘芳纹各自找到了新的幸福生活，刘杰实现了自己

^① 吕西凡《评〈同甘共苦〉的三个人物》，《剧本》1957年5月号。

带领乡亲们走合作化道路的“理想”，“布谷鸟”童亚男也最终唱起了欢快的歌声，但作家对现实生活更深入的反思和更清醒的认识，却被这种“大团圆”式的欢声笑语掩盖和冲淡了。《布谷鸟又叫了》的作者杨履方曾就该剧的戏剧样式问题解释说：“我在构思这个剧本的时候，有一个基本观念：要表现新生活的欢乐和新事物的胜利。”^①他特别指出，剧本属于“抒情喜剧”而非“讽刺喜剧”。为此，在实际创作中，他注意把欢乐的、美好的新事物放在明场正面表现，而对丑恶、落后的旧东西则用暗场交代。从这里，不难看出作家创作时的良苦用心和现实顾忌。从中也许能够窥见“第四种剧本”“大团圆”式结局产生的某些原因。

^① 杨履方《谈〈布谷鸟又叫了〉的样式和风格》，《文艺月报》1958年第5期。

沉沦与拷问^①

——论抗战时期中国剧作家的精神批判话语

安徽师范大学文学院 张 华

摘要:抗日战争赋予中国剧作家的精神批判以具体性,而“五四”时期沿袭下来的国民性批判、人性批判又由于战争在话剧创作中得到了深化和拓展,这可以概括为“沉沦与拷问”的主题模式。其中,沦陷区话剧透视人性、叩问灵魂的方式极具特色,丰富和拓宽了抗战时期剧作家精神批判话语的内涵。

关键词:抗日战争 中国剧作家 精神批判

“五四”以来,感时忧国的现代中国作家,始终把民族的危难和落后看作是世界文明进程中一个触目惊心的特例,鲁迅因此而生发出“中国人要从‘世界人’中挤出”的“大恐惧”^②。由恐惧而生焦灼,由焦灼而生质询,现代知识精英不约而同地将眼光转向民族精神、生命个体灵魂的拷问,进而形成国民性批判、民族性格自审等现代性人学命题。抗日战争是现代中国民族危机的总爆发,情之所急,作家最重要的任务是建立起符合抗战要求的精神堡垒,在这一过程中,“唤醒”自然必不可少,而“批判”和“暴露”作为“五四”以来作家“人学”精神的重要体现,也很自然地成了“唤醒”的一部分。

战争与政治赋予国民性批判以具体性,国民性批判则因此而得以深化与拓展。具体到抗战时期的话剧创作中,可以概括为“沉沦与拷问”的主题模式。“沉沦”之于西方,常常是一种本体论意义上的哲学命题。在海德格尔的阐释下,“沉沦”是“日常存在的一种基本方式”,“它并不表示任何消极的评价”,而是“此在本身的生存论规定”^③,这种认识是与西方的文化特征和历史背景相关的。欧洲中心主义和个人主义意识,使西方文学(哲学)把个人的命运直接等同于全人类的命运,把所处境遇的病态和不幸直接归结为世界本体的荒谬。而对于现代中国人来说,个人的命运与民族的存亡是紧密联系在一起的,民众生存的不幸既可以引发知识分子社会政治层面的现实质询,也可

① 基金项目:安徽师范大学博士后岗位资助。

② 鲁迅《热风·随感录第三十六》,《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社2005年版,第323页。

③ 海德格尔认为,“(世界的)杂然共在是靠闲谈、好奇和两可来引导的,而‘沉沦’于世界就意指混迹在这种杂然共在中。”因此,“沉沦是此在本身的生存论规定”。参见[德]马丁·海德格尔《存在与时间》,陈嘉映等译,生活·读书·新知三联书店1987年版,第213~214页。

以引发民族及个人自身的精神反思。在这种背景下，“沉沦”成为一种负面的精神判断和价值判断，在文学中则常常包含着“精神萎顿”、“道德堕落”等消极涵义。40年代话剧对于精神沉沦的展现往往与“拷问”同时进行，它在“人学”内核上继承了“五四”传统中的国民性批判精神，在表现形态上既密切关系着战争的现实，又具有普遍的人性指向。

一、沉滓的泛起：“乱世”中的男女群像

早在“九一八”事变伊始，鲁迅在《沉滓的泛起》一文中曾有这样的描述：“在这‘国难声中’，恰似用棍子搅了一下停滞多年的池塘，各种古的沉滓，新的沉滓，就都翻着筋斗漂了上来，在水面上转一个身，来趁势显示自己的存在了。”^①这里的“沉滓”主要是针对当时因战争而兴奋同时又陷入无所适从的文艺界空想家的批判。1937年5月至6月，田汉改编的五幕剧《阿Q正传》在《戏剧时代》上连载。剧中的阿Q仍然具有鲁迅笔下种种不幸的性格弱点，但在表现上亦有明显不同，这体现在阿Q不再纯粹是国民劣根性的一种集合体，而是战争境遇中挣扎的一个“天真而无辜的农民”。作者将阿Q意识纳入抗战境遇中的民众精神批判话语之中，绝不是一个偶然，而是中国现代作家一如既往的批判精神的显现。

随着战争的爆发，话剧作品树立抗争英雄、唤醒民族抗争合力一时蔚然成风。在抗战必胜的基调下，不仅任何“失败主义”倾向的戏剧人物形象遭到排斥，而且“‘既经抗战，凡百大吉’，一切都该蒙上金色玻璃纸”。对于这一点，陈白尘提出了强烈质疑：“狭义的‘爱国主义者’，几乎把‘暴露’看成一种罪恶。”“讳疾忌医，不是一个民族的美德。而一个夸大的、不知自己短处的民族底命运，只有灭亡！”^②这番话在当时的戏剧界是振聋发聩的。1941年，田汉也发表了类似的观点：“我们绝不允许对我们的民族缺点加以掩饰。一切讳疾忌医的倾向，决不是一个向上的民族、建国中的民族所应有。”^③对于“讳疾忌医”的症状及其可能造成的恶果，鲁迅早已谈道：“其实，中国人是并非没有自知之明的，缺点只在有些人安于‘自欺’，由此并想‘欺人’。譬如病人，患着浮肿，而讳疾忌医，但愿别人胡涂，误认他为肥胖。”^④人既如此，民族亦然。陈白尘等人的可贵之处正在于他们继承并发展了鲁迅式的批判眼光，冒着备受非议的艰难，坚持用话剧表现并批判那些身处“乱世”而不知奋进的“男女”。

从30年代的《征婚》(1935)、《二楼上》(1935)，到40年代的《魔窟》(1938)、《乱世

^① 鲁迅《沉滓的泛起》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社2005年版，第331页。

^② 陈白尘《〈乱世男女〉自序》，《乱世男女》，上海杂志社1939年版。

^③ 田汉《关于现实主义》，《广西日报》1941年12月2日。

^④ 鲁迅《“立此存照”（三）》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社2005年版，第648页。

男女》(1939)、《禁止小便》(1941)、《结婚进行曲》(1942)、《升官图》(1945),及至 80 年代初改编的《阿 Q 正传》,我们可以看到,陈白尘话剧创作中的国民性批判主题是一以贯之的。具体到 40 年代,抗战初期的讽刺喜剧《魔窟》和《乱世男女》具有代表性。《魔窟》中,孙大娘、刘殿元、陈万兴等人共同构成了乱世中的“群魔”,他们身上所显示的奴性、官欲、凶狠、勾心斗角、私欲膨胀、认敌为友等精神特征在战争中尤其显眼和令人愤怒。作者在对他们进行讽刺和批判时,已经脱离了鲁迅式的“哀其不幸,怒其不争”的情感注入方式,而是将他们塑造为以小银弟、女工、小白菜等为代表的备受欺凌、摧残的悲苦民众的绝对对立面,使他们成为一群魔鬼,不再对他们抱有任何期望。

在《魔窟》中,受战争危机的直接作用,作者在对“群魔”的集体曝光中愤怒压倒同情,因而在创作上不免带有抗战剧所常见的一些特征,比如形象的塑造具有简单化、类型化的倾向,人物与事件的现实基础略显不足。作者一方面将反面人物身上的国民劣根性推向某种极端,一方面对以农家父女为代表的弱者和以小扣儿为代表的“游击队”倾注了同情和希望。与此同时,由于喜剧的表现手法以及反面人物身上“魔性”的一味突出,作者创作心理结构中深沉的悲怆感却反而受到一定程度的消解和掩盖。进而言之,“魔性”毕竟不能与“国民性”划上等号,剧中,被赋予“魔性”的一群男女与其说是战争境遇中部分“民众”的代表,不如说是剧作家情感结构中精神堕落的象征体,剧作家再也不能容忍他们的存在,从而将他们从“民众”的意义结构中分离出来,形成“敌人”的一部分。

相比之下,《乱世男女》中的批判精神则因为题材选择的现实针对性强、作家情感注入的真切而达到了相当的深度。剧本设立了三个连续时段中的不同场景,通过一群文化“男女”的三次聚首,刻画了他们在抗战口号中的各种自欺欺人、明哲保身的丑态,并指出其空谈误国的种种情状,并不因战事的吃紧而有根本变化。剧中,时代青年蒲是今、编辑吴秋萍、翻译家苗轶欧、文人王浩然等人所构成的“男女”群像,恰如鲁迅所描述和预见的被抗战激起的“沉滓”,在国难声中格外引人注目。

“沉滓”虽因战事泛起,但并非因战事造成,战争和社会危机改变了其呈现方式,却不能掩盖其蕴含的国民性的普遍意义。因此可以说,作者在本剧中正是直接继承和发展了鲁迅式的国民性批判眼光^①。这在“乱世男女”身上突出体现为:一、“看客”的心态。首先,知识者苗轶欧、王浩然、蒲是今等人在各自的表演之余,是作为“看客”出现的,火车上饥饿的农家父女、旅馆里卖瓜子的孤苦小女孩成了被看者。“看与被看”虽然发生在“文化人”与“群众”之间,也显现出“看者”的冷漠,关系却是颠倒的,更没有如鲁迅小说中夏瑜在“被看”中灭亡的悲怆感,这样,特定文人的“先驱者”形象得到消解而产生了喜剧性效果。其次,“看与被看”也发生在“上等人”之间,当徐绍卿花言巧语

^① 这也表现在作者引用鲁迅《沉滓的泛起》中的相关语句置于剧本篇首。

地劝慰“失而复得”的太太并取得效果的时候，围观的众人因为错过了期望中的冲突而“失望地相顾”。再次，不仅是作者着力批判的文人在“看别人”的过程中显示了主动性和麻木，即便是作者珍爱的紫波，也被列入“看客”的行列。二、虚伪和空谈。“乱世男女”多是虚伪自私的化身，却惯于假以抗战的名义。如苗轶欧杜撰自己上了日本人的黑名单；蒲是今以支持抗战的知识者自居，却大骂一位吵了他的老婆子为“准亡国奴”、斥责卖瓜子的小女孩“简直一点不懂心理学”；徐绍卿嘴上不离抗战，心里想的却是“要将自己旧的基业恢复起来”；其他如吴秋萍、王浩然等无一不是假借抗战为自己撑脸面，而从来不想做点实事。

剧中，从“看客”的心态到假借抗战大义以撑脸面、谋私欲，作者为这群“乱世男女”的空谈误国在国民精神贫弱的普遍性上找到了源头。在特定的民族危机中，“空谈”不仅是生命个体虚伪自私的品性、浮躁空虚的精神的延伸，更重要的是它呈现出与严肃突进的时代精神的悖逆。因此作者所批判的也不仅仅是这一群“男女”本身，而是他们所代表的消极、沉沦的精神意义。透过这些“男女”，我们分明感到一种时代的隐忧，那就是做实事的人太少，这与抗战形势的危急是不相容的。

无独有偶，袁俊的《美国总统号》（1942）的表现对象是聚集在开赴中国支持抗战的一艘远洋轮上的一群男女。他们打着“共赴国难”的旗号，却整日在船上无事生非、寻花问柳、吃喝玩乐、相互猜忌。这些“蛀虫”的形成不是偶然的，而是源于人物性格、精神深处的虚伪和自私。在抗战情势的映照和热血青年的对比下，“蛀虫”的现身也就是“沉滓的泛起”，从而与《乱世男女》中的国民性批判主题取得了沟通。

如果说上述剧作立足于宏观的抗战现实，在战争的激荡中和民众抗争精神的映照下，运用话剧迫使这些“沉滓”现身，在进行国民性批判的同时，明确怀有树立民族抗争精神秩序的现实愿望，那么，洪深创作于抗战胜利以后的《鸡鸣早看天》（1945）则有不同。该剧中的国民性批判虽然脱离了与抗战的关系，但它发生在抗战胜利伊始，却是意味深长的。吴文漠是一个性情暴戾的人，对于抗战的胜利，他的态度跟当地小商人赵正华是一样的：“胜利来得太快啦”，“年轻人太得意啦……”其父吴吉安则是道地的封建家长式人物，且看他对于儿女的劝诫：“你们现在都还年轻，应该听从父兄的话、长辈的话，慢慢地你们年纪大啦，你们也会有一天作人家的父兄的，自然也会有你们的子弟小辈，听从你们的话，这是道地的中国民主！”在这里，“中国民主”代表一种传统封建道德，是历来被鲁迅等现代知识者所深恶痛绝的，因为它缔造并维护着“食人者的宴席”。而吴文漠口中“年轻人的得意”，在一定程度上意味着抗战过程对于世俗人心的涤荡效果是存在的，尤其对于传统的封建伦理道德具有颠覆的现代性意义。但同时，吴吉安的“宏论”却对这种意义进行了消解，这至少表明，根深蒂固于国民精神结构之中的消极意识并没有随着抗战胜利而得到根本解决，并且有持续存在的态势。剧中其他人物如林先生的利欲熏心和乘人之危、妓女王桂芳的性格悲剧等虽被作者纳入

“旧东西”的行列,但却不因吴文慧的责问、吴文漠与林先生的死亡而消失。

“沉滓”之为“沉滓”,在于它的“固有”性。它所象征的“沉沦”本质上指向一种传统的人格悲剧,它以生命个体的精神特征为内容作用于社会,因而在一定意义上决定了中国近现代社会的悲剧。在战争的激荡下,剧作家对泛起的“沉滓”的批判既是构建战时民众抗争精神秩序的重要部分:“抗战更加残酷地暴露了中国许多丑恶和劣弱的现实,但抗战也给了我们绝大的勇气和必要性去改革这些现实”^①,也是现代中国知识者对于国民性现状的认知、批判的延续与具体化:“要知道民众自身的弱点,足以阻遏自己的力量。习惯的缺点,因袭的惰性,实在比帝国主义的毒性不在以下。”^②从而,话剧创作的现实功利性与剧作家深沉的“人学”思考取得了一致。而且,从《鸡鸣早看天》等剧中可以明确看出,剧作家的这种努力不因抗战的结束而略有松懈,它以“五四”以来知识者的“人学”传统为基础和动力,以关注普通人的日常生活与精神状态为主要方式,最终融入了建构现代民族国家的热情想象中。

二、消沉与私欲:时代危机下的精神之患

“五四”新文化运动以来,现代知识者努力冲破传统人格的藩篱,通过寻找自我、重铸自我,试图确立一种全新的现代人格,由此确定了中国知识者现代性追求的核心内容。而在 40 年代,急骤而至的战争和政治纷争扰乱了中国人现代性追求的脚步,冲击着知识者对现代人格定位的坐标,改变着中国人的生存方式,并带来民众主体意识、价值系统、思维方式和行为模式的震动。从上述剧作中可以看出,战争因素已经介入并深化了剧作家的国民性批判话语,但在 40 年代的中国,民众精神的“沉沦”却远非国民性所能涵盖。这是由该时期的民众生命体验所具有的人类普遍性所决定的,也就是说,在由战争与政治交织而成的时代危机中,中国人所呈现的精神状况在一定意义上是人类对于外在干预力的普遍精神反应,它不因民族或地域的不同而有根本差异。此时,知识者对于时代危机的敏感,决定着剧作家不仅要从国民性中挖掘象征民众精神贫弱的传统人格,还要立足于人类普遍性的精神图景,提取出在时代危机中亟须克服的民众精神的“沉沦”加以批判。撷其要者,可以概括为“消沉与私欲”。

洪深是一个对战争危机把握敏锐的剧作家,这主要体现在其军人题材剧《飞将军》(1937)、《包得行》(1939)等作品中。《飞将军》中的高鹏飞怀着从抗敌战场上带下来的骄傲迅速获得了后方民众的钦佩与爱戴,然而,民众的这种态度不但无益于战事,反而是一种“不自觉的腐化”。对于后方民众而言,“盲目的恭维”不仅是对于英雄的恭敬,

^① 田汉《戏剧艺术家的志节问题》,汉口《抗战戏剧》第 2 卷第 4、5 期合刊,1938 年 7 月 25 日。

^② 欧阳予倩《演〈怒吼吧中国〉谈到民众剧》,广东戏剧研究所《戏剧》第 2 卷第 2 期,1930 年 10 月。

更是源于对战事本身消极的“观者”态度，在前方将士奋勇杀敌的对比下，后方民众所营造的“女人”、“跳舞”等正是以一种积极的“恭维”态度显示了自身消沉的精神现状。《包得行》中的包占云从一个贪生怕死、以代人当壮丁捞钱的混子，成长为回到前线参战的抗日战士，其重要动力之一在于他看不惯村子里普遍存在的消极现象。剧中，李国瑞、潘殿邦等人的悲观消沉与发国难财的周保长的私欲横行共同构成了作者的时代隐忧。

上述两部剧作已经从“消沉”与“私欲”两个层面触及了战争危机下民众的负面精神的实质，但由于作者“点明补救之道，不外教育”^①、追求“趣味表演”^②戏剧创作理念以及抗战必胜的乐观主义心态的参与，此二剧对民众精神的批判总体上刚性不足、“软性”有余，由民众精神贫弱而生发的隐忧也或多或少被团圆式的结局所冲淡。相比之下，夏衍的《愁城记》（1940）尽管为李彦云、赵婉、林孟平、赵梅芬等青年指出了“到别一个世界去经历一下”的光明出路，但总体基调上却没有了上述二剧的乐观，而是充满了“愁城”一词暗示下的“愁”。剧中主要人物命运的安排背后是剧作家对于战争时代的情感把握方式以及推己及人的悲剧性生命体验。该剧以战时的沦陷区上海为背景，展现了国难之下赵福泉、赵太太、何晋芳等人囤积居奇、尔虞我诈地追逐私欲的种种场景，同时以“遗产”争端将赵婉、林孟平等青年卷了进来。整剧在鞭挞私欲的同时，对赵婉等青年“建筑在依赖上面”的“小圈子主义”显示了深深的忧郁。而这种忧郁的背后，则是作者对战争危机下“满目嗟伤的世界”的无穷悲情和愁绪。将这些“小儿女”引向“外面的世界”而无法继续关注他们今后的命运，这既是一种无奈，也是源于作者对个人与社会、世界关系的思考和认知：只有“不沉溺于自己狭隘的情操”，“使自己眼、心、脑看到感到和想到更广泛的地方，才能真正成为一个真实的社会人和世界人。”^③这番话原是作家对“人道主义作家”的呼唤和自我要求，自然也可以作为该剧对赵婉等形象处理方式的注解。这种希望与愁绪俱存、鞭挞与爱怜共有的情感注入方式是颇具夏衍式的深刻性的。

“人总是倾向于把他生活的小圈子看成是世界的中心，并且把他的特殊的个人生活作为宇宙的标准”，但是“人必须放弃这种虚幻的托词”^④。因为人不仅是一种生物性、本体性的存在主体，还是特定民族、社会环境中的责任主体。40年代战争的残酷、民族的危机打破了个人的“宁静”，它需要一种积极的回应和热烈的参与精神，它促使人们从“小圈子”里突破出来，从而将个人价值与时代价值融为一体。执著于“个人的小圈子”，在四十年代话剧中首先表现为一种消沉的生活理念、精神状态或一种“狭隘

^① 洪深《〈贫民惨剧〉序》（1920），《洪深文集》第1卷，中国戏剧出版社1957年版，第446页。

^② 洪深《〈飞将军〉跋》，《飞将军》，上海杂志公司1937年版。

^③ 夏衍《于伶小论》（1941），《夏衍论剧作》，上海文艺出版社1982年版，第489页。

^④ [德]恩斯特·卡西尔《人论》，甘阳译，上海译文出版社2003年版，第24页。

的情操”(如《愁城记》中的赵婉),它在民族存亡的空前危机下显示了个体(群体)精神与时代精神的悖逆;其次还可以发展为在外界误导下青年人从心灵到肉体的双重堕落,这种堕落既有外界黑暗现实的“促成”,也有青年人自身妥协、颓废、动摇的内在精神因素。在第一种形态中,作者将时代危机与对青年人的希望、质询结合起来,这在作者的情感结构里更多地体现为一种伴随着“愁绪”的指责。而在第二种形态中,作者一方面通过对青年的堕落历程的展现指摘特定社会政治背景下的世道人心,一方面将知识青年的时代苦闷赋予了某种极端性,甚至不惜封闭了他们的生存出路,在特定人物悲剧性的生存状态以至于毁灭性的结局中,进入他们的精神深层和心灵世界并予以深刻的鞭挞。这在作者的情感结构中往往体现为一种压抑、悲悯、愤怒和感伤。

袁俊的《山城故事》(1944)即属于第二种。该剧以山城重庆不同社会阶层中人物错综复杂的利益关系为线索,着重展现了向天鹤这一时代青年逐渐被扭曲、被吞噬、被毁灭的历程。天鹤最初是一个崇尚自由、渴望爱情的热血青年,但不堪的现实终究将他引入“沉沦”,他在精神挣扎中无法突破“个人的圈子”而最终走向毁灭。“个人的圈子”在这里已经不再仅仅局限于赵婉等的个人性精神结构的范畴,而是进入了一种个人与民族的结构关系的具体表述。它在被赋予“私欲”属性的时候,就表明当个人利益一旦走向了民族精神的对立面,个人的精神境界、生存价值就会受到相应的消解。作者安排了向天鹤的自杀,这也许是最无奈的选择,它除了显示作者试图保留一点知识者的尊严与自省意识的可能性以外,也是时代危机赋予个体生命的责任使然。本剧中,我们已经感受到了时代危机对个体生命选择的深刻影响与制约,它不因个体的“无辜”而改变其严酷性,作者尽管怀着感伤的心情悲悯着他们,但无法拯救他们,这是时代的宿命。

在对于时代危机把握的全面性和鞭挞的深刻性上,宋之的的《鞭》(又名《雾重庆》,1940)可谓独树一帜,于伶称之为“抗战的鞭子”。剧名中的“鞭”或“雾”都是作为一种精神批判的意象出现的。“鞭”的意义不仅在于对陪都重庆黑暗现实的鞭挞,更重要的是对于在“雾”中迷失方向的青年男女的精神拷问;这里的“雾”既是时代危机下社会现实的外在迷雾,更是源于青年自身的阻碍其寻找出路的精神之雾、心灵之雾。该剧描写了一群企图“抄小路”实现理想的流亡知识青年的生活,而且他们大多是“没有前途,没有出路的”^①。更有论者指出:该剧“暴露了时代青年多半严重易犯的动摇病,暴露了今日的后方多少知识青年的心理矛盾,他——作者——向青年宣战了!”^②

对于时代青年,“鞭”之所指的严酷性主要体现在两个方面。一、剧中主要人物都是在情节的发展中一步步走向近乎毁灭性的结局:沙大千与官商袁慕容勾结,沦为民

^① 以群《关于〈雾重庆〉中的人》,香港《华商报晚刊》1941年9月12日。

^② 李榕《关于〈雾重庆〉》,重庆《国民公报》1941年1月26日。

族败类而不自知，并在人财两空的绝望中成为“疯人”；林卷好虽然知晓抗战救国的大义，但在具体的生存困境面前一再妥协，最终受累于丈夫的秽行只好以“出走”来祭奠曾经的热血青春；苔莉因生活所迫沦为妓女，内心虽有所坚持，却还是在现实欲望驱使下从一个人的怀抱走向另一个人的怀抱。二、对人物心灵的深度拷问，这主要体现在他们“双重人格”下的内在冲突：林卷好一面心系抗战的事业而不想做生意，一面不仅自己开着小饭馆，还支持丈夫做更大的生意。沙大千做生意的初衷未必完全没有“贡献民族工业”的考虑，但随着自己的越陷越深，“服务建国”成了掩饰自己的“虚伪的道理”，最后在“这一切都是为了什么”的呼号中“伏身大恸”。苔莉的“心病”则是通过万世修为她“起课”得到展现的，万世修用刻薄调侃的语调以“野菊花”隐喻她的身世并对其未来进行“预测”，她因此愤而打了他一嘴巴，但转而又凄凉地承认：“他讲的是老实话。”

在外在社会政治形成的迷雾作用下，“动摇病”最初形态是生命个体精神的“消沉”，这是心灵迷雾产生的潜在原因，也意味着人物精神内在冲突的必然性。同时，“消沉”是与“私欲”联系在一起的，这突出体现在《山城故事》中的向天鹤、《鞭》中的沙大千身上。他们的悲剧性不在于“梦醒了无路可走”，而在于无法突破社会与人生交织的现实之网，并于懵懵懂懂中走向毁灭。在战争境遇中，如果说“私欲”作为一种具有普遍性的人类情感欲望，被战争激发并形成了一种社会暗流、成为民族复兴的现实阻力（如《包得行》中的周保长、《愁城记》中的何晋芳、《山城故事》中的蔡洪山之流），那么“消沉”作为精神现象则在更为深刻的层面上压抑着一个时代前进的号角声，它可以发展成为个体人格的变异和扭曲，也可以直接影响着战时民众精神秩序的建立，而这些，都是与战争境遇中知识者的现代性追求格格不入的，因而受到剧作家激烈的批判。

从《愁城记》到《山城故事》、《鞭》，作家对精神消沉的描写主要集中在青年身上，这表明，对青年人精神状况的警惕与批判在剧作家的创作心理结构中是占据重要地位的。“向青年宣战”既是一种现实需要的不得已，也是时代危机下民众精神批判的合理切入点。青年人作为社会、文化现代性进程中的中坚力量已经在晚清、“五四”以来的现代中国语境中表现得十分明确，而在战争与政治危机笼罩下的三四十年代，青年人不仅作为抗争主力承担着抗敌救国的现实责任，而且在民众意识结构中背负着中华民族精神复兴的期望。青年智则国智，青年强则国强，青年人精神的消沉在很大程度上也就意味着国家民族精神的消沉。在上述剧作中，消沉的背后是一种时代的苦闷，而具体到战争时代的国统区，一方面，这种苦闷关系着青年人现实生存境遇的艰难，空有一腔热血而报国无门^①，一方面，又由于自身意志的不坚定难以承受理想的遥远和不可捉摸而带来的强大精神压力。正如茅盾所言：“好像是某寓言中的驴子，因为不能够

^① 参见廖全京《大后方戏剧论稿》，四川教育出版社1988年版，第324～325页。

一步就到了人家对它说的那个花园吃理想中的玫瑰，就归根怀疑到该花园之是否真真存在。”^①这种怀疑在民族战争阴云的笼罩下愈发显示出它的危险性，它以生命个体的精神冲突为内在特征，并通过具体的日常生活表现出来，极有可能导致精神的消沉与生活目标的失落。它在显现出个体精神与时代精神脱节的同时，也会直接引发生命个体的悲剧性结局。当然，这种悲剧既是个人的，也是时代的、民族的。

剧作家对青年命运的处理虽然柔情不足、凌厉有余，但这是以时代危机的深刻体认为情感基础的。此时，表面严酷的“精神之鞭”也在一定意义上折射出剧作家对人性沉落于时代的痛悟与警醒。战争对于民族、民众的精神摧残已经使剧作家备受煎熬、备感惶恐，而社会政治的种种不堪又加剧着剧作家的精神挣扎。在这个意义上说，话剧对于“消沉与私欲”的批判是剧作家时代危机感的延伸，它的背后是知识者对于时代责任的勇敢担当；剧作家对青年的批判也恰恰折射出对于人的重视，这与“五四”以来知识者对“人学”现代性的追求在本质上是相通的。

三、轻嘲与悲悯：“战争废墟”上的人性审视

上述剧作中，剧作家对个人精神沉沦的批判明显带有战争与政治的时代痕迹，这与话剧被用来激发救亡图存的抗争精神、抗战时期前方后方话剧运动的空前活跃是合拍的。但在沦陷区，话剧却难以用同样的表现手段回应时代。日寇文化政策的高压和剧作家特殊的生命体验，决定着文学的发展丧失了其物质依托和自由空间，然而，战时沦陷区文学的实绩却坚强地表明了人类的精神文明“是一种历水火不能灭的东西”^②。正是由于沦陷区文学在关注“永久人性”和“日常生活”的表象下，涌动着作家们对于战争中人类生存困境的紧张关注和探询，既具有超越性，又具有极强的现实性和时代性，所以钱理群将其称为有着“别一种意义”的“战争废墟上的精神存在”^③。

具体到话剧，由于异族统治的高压和主流文化的内迁，沦陷区的话剧运动“显得势单力薄和先天不足”^④，这虽对话剧创作形成了制约，但却是有限的。以华东（当时称“华中”）沦陷区为例，虽然此期话剧的“繁荣”更多体现在舞台演出而非剧本创作，但从当时寓居上海的周贻白、顾仲彝、姚克、李健吾、杨绛等的相关作品来看，剧本创作在思想与艺术上都并不薄弱。剧作家或在历史题材的运用中，将爱国主义、英雄的慷慨

^① 茅盾《青年苦闷的分析》（1930），方铭编《茅盾散文选集》，百花文艺出版社1984年版，第27页。

^② 楚天阔《一年来的北方文艺》，转引自钱理群《“言”与“不言”之间——〈中国沦陷区文学大系〉总序》，《中国现代文学研究丛刊》1996年第1期。

^③ 钱理群《“言”与“不言”之间——〈中国沦陷区文学大系〉总序》，《中国现代文学研究丛刊》1996年第1期。

^④ 朱伟华《〈中国沦陷区文学大系·戏剧卷〉导言》，《中国沦陷区文学大系·戏剧卷》，广西教育出版社1998年版，第2页。

之气融入特定的道德伦理叙事(周贻白 1940 年的《李香君》等),或以民间风俗的再现、社会人生的抒写,曲折地表现民族意识和人性真实(顾仲彝 1938 年改编的《人之初》等),或立足于艺术本体与人生思考,在剧本中贯注强烈的爱国主义思想的同时,追求话剧的“戏剧性与人生味”(姚克 1942 年的《清宫怨》等)、“永恒的人生与人性”(李健吾 1944 年的《青春》等),或在对平凡人日常生活的剖析中,将文化审视与人生思考融入特定人伦关系的铺陈中(杨绛 1945 年的《弄真成假》等)。

沦陷区剧作家对于“永久人性”的关注是从其极具特色的人性审视开始的。《人之初》与其说是“针对现今黄金世界的社会讽刺剧”^①,不如说是作者以社会批判为手段进行的一种人性透视与反思。张伯南本来是一个唯唯诺诺、内心矛盾却在性情上不失纯真,坚信“地位与名誉都应该建筑在道德之上”的小学教员,在社会的挤压和“培育”下,成为一个“黄金世界里的成功者”。张伯南的“成长”经历印证了金钱在社会道德沦丧中的核心作用。但作者所要传达的却不限于此,更重要的是人物在社会挤压下一步步丧失道德立场所显现的人性的尴尬。社会和时代毕竟是具体而又富于变化的存在,随着历史的行进,话剧文本中的“社会和时代”终究成为一种艺术表现所必需的“情境”因素,而对人生与人性的关注则常常赋予剧作以久远的生命力。从剧本来看,维系这种接受现象的正在于作品对于“人”的永恒观照——它传达了人类最基本的情感和事实。当我们剥去附着在张伯南身上的时代与社会内容,呈现出的则是一个不断变化着的心理矛盾的人性存在,它深受外在社会的影响,却保持着人性冲突的独立景观。剧中,“人之初”所指向的并非只有“性本善”,还有与“善”共存的人性所有弱点。道德的建立与坚守依靠的固然是人性之善,而道德的崩溃又何尝无关乎人性中潜在的名利欲求。这样,由张伯南所象征的灵魂堕落在对畸形社会构成批判的同时,也寄托了作者普遍意义上的人性审视。社会和历史的悲剧最终必须由人来承担,而人的承担过程也就是人性冲突的自我展现过程。

《人之初》中对人之灵魂的叩问因以畸形的社会为话剧情境而显得沉重,又因为对剧中人跌宕有致的生存处境、人物心理和对话的匠心处理而获得了喜剧性。同时,如果说讽刺社会是作家的创作动机,那么该剧对人生、人性的轻松解读又似乎表明,作家在灵魂叩问的同时,又暗含着对人物的宽容与同情。这里,社会批判的主题又萌生出另一层意义:人物的灵魂堕落既然是社会造成的,那么,它的责任就不能完全推向个人,此时,个体生存所指向的世俗人生则在人物富有个性的生活态度的演变中浮出社会的水面。由此,人性批判的严肃性便因为世俗人生的合理性和人情化得到一定程度的消解,变成了交织着作者悲悯与温情的灵魂“轻叩”。

与《人之初》这种侧重在人物的心理变化中批判社会、透视人性、轻叩灵魂的方式

^① 顾仲彝《〈人之初〉序》,《人之初》,新青年书店 1939 年版。

不同,杨绛更愿意在对世态人情和日常生活的抒写中进入人物的内心,她和张爱玲一样没有“五四”时代作家们在发现和肯定人之价值时的惊喜与激情,也不再致力于具体针对性的社会批判,而是在作品中多了一份对于基本生存问题的执著和对于作为常态的人生与人性的审视。人总是生活在一个时代并受制于时代,但时代终究“影子似的沉没下去”,人为了证实自己的存在,只有抓住一些“最真实、最基本”的东西。这种认知在杨绛的“喜剧双璧”《称心如意》(1944)和《弄真成假》中也有相当的投影,但与张爱玲喜欢表现“苍凉的人生情义”有别,杨绛的喜剧在“人生的和谐与安稳”之下,蕴藏着对古今中外文化历史性的审视和思考,在突显人性批判主题的同时,又以喜剧性的人物个性与对话消解着批判的严酷。《称心如意》中,赵祖荫夫妇的“假道学”、赵祖贻夫妇中国化了的西式生活、赵祖懋夫妇平庸无聊的“救国救民救世”的“努力”,共同形成了中西文化夹缝中的中国知识社会的弱质化图景。剧作家追寻这些人物生活态度的文化根基,批判他们扭曲的灵魂,但不忘记最大限度地容下人生的幽默。李君玉的“胜利”是作者对于“人生无常”的喜剧性注解,由这个人物所反衬的自私虚伪的灵魂是作者所要批判的,但在此过程中,我们不难看到剧作家在透视人性、人情时所贯注的悲悯、温情的目光。《弄真成假》中,周大璋、张燕华、张婉如之间的“恋爱”闹剧是以上海商品社会中人的虚荣、爱财、庸俗为情节发展动力的。对此,杨绛一边极尽揶揄、嘲弄之能事,一边又显示出温情、宽容的一面。“真”是人生境界的美好追求、人性理想的执著向往,而“假”未必就没有情感的真实、生存的苦衷。正是在“真”与“假”的喜剧性转换中,人物的喜剧性与悲剧性同时得以确立,它的背后正是世俗的人生、真实的人性,以及剧作家悲悯的审视眼光。

正如黄万华所言,杨绛的喜剧是“直接撕破人们虚伪狡猾的面具,而这种‘撕破’又往往有着某种温情,它容易使观众承认自己身上就有着剧中人物的某种影子”^①。这种喜剧模式的建立并非偶然,它是与沦陷区剧作家独特的生命体验以及他们话剧创作的艺术使命联系在一起的。在沦陷区,战争作为一个宏大的时代主题和不可否认的历史事件,并非以烽火连天、血腥对抗的方式存在,而更多以一种震撼性的情绪力量融入人们的日常生活,进入作家的创作心理结构。既然笑声显现着沦陷区民众的乐观和顽强,那么为观众提供笑声的剧中人也就成为一群贯注作者战时特殊生命体验的精神主体。作家通过他们所寄托的对于“永久人性”与“日常生活”的执著,试图在人与人生的“永久性”中寻找本源性的内心依托,本身就是一种对战争中生死瞬间的突兀的生命形式的反抗。与战争有关的负面情绪力量在通过种种人生的幽默趣味得到释放的同时,也造成了剧作家对人生、人性观照中的宽厚。这样,在剧作家推己及人的悲悯情怀

^① 黄万华《杨绛喜剧:学者的“粗俗”创作》,孔范今主编《中国现代文学补遗书系》(戏剧卷2),明天出版社1991年版,第257页。

的观照下,平凡人日常生活的喜剧性超出了具体的历史语境而被引向了人类历史和人性本身,而其中包含的人性审视和灵魂叩问也就因此指向更为广大深远的人生图景。同时,在剧作家的创作心理结构中,时代、历史的悲剧性体验与人生的达观态度是复杂地交错在一起的,在宁静、永恒、平凡所渲染的话剧情境中,剧作家带有温情的灵魂轻叩正曲折地反映出他们对时代与历史的隐忧。

在战争与政治的大背景下,关注世俗化、日常化的人生固然可以视为剧作家生命体验的曲折表达、对现实的抗争方式,但这类剧作在人性审视上难免因剧作家悲悯、温情的眼光而难以深入。“人生的幽默”虽然为戏剧性的产生提供了话语条件,但终究难以覆盖生命的严肃、人性的复杂。在这个意义上说,《清宫怨》中的人性审视多少弥补了上述剧作的这种缺憾。该剧并非取材于平常人的日常人生,而是借用清王朝在戊戌变法前后处于旦夕危亡之中的历史题材,抒写了慈禧、光绪、珍妃三个主要人物之间的“情感—心理”较量和人性冲突。这三个几乎承载着当时整个清廷的荣辱以至对近代中国历史产生过重要影响的人物,在剧中不再是单一的政治载体或历史符号,而是被赋予了人生的具体和人性的真实。他们之间的种种爱恨情仇、现实斗争虽然不是“日常的人生”,却具有被提炼后的人生沉重感。“怨”之所指已经不仅是慈禧那种“家、天下”不分的中国传统政治思维或民族危机下内部纷争的种种危害,而且是在一种政治(家庭)气候中人性裂变、精神受抑、生存堪忧的现实。《清宫怨》这种在历史事件中融入人性思考的创作方式在国统区历史剧中也时有出现^①,但以作家注重话剧“戏剧性和人生味”^②的鲜明倾向性来看,它仍然代表了“战争废墟”上的一种“人”的精神质询方式,因为它淡化了历史事件对于现实社会政治的“借鉴”意义。在历史的“往事”中,作家所感兴趣的是永恒的人生内容,是在人性的透视和心理的探索中追求普遍性的“人生味”。从而,该剧与《人之初》、杨绛的“喜剧双璧”在精神内核上是相通的。值得提出的是,与上述剧作家相比,被称为“沦陷区剧坛的巨人”的李健吾虽同样执著于人生与人性,却因强调性灵之美的抒发、自由精神的彰显而在精神作风上“自成一家”^③,从而不在本文的论述范围。

^① 比如,杨村彬于国统区创作的《清宫外史》三部曲第一部《光绪亲政记》(1944),虽然在题材选择上与《清宫怨》类似,但其主要笔力不是在于人性审视,而是在于批判慈禧、李鸿章等人祸国殃民的罪行,通过“借古喻今”,寄托剧作家深沉的民族意识和爱国精神,从而也就更具有现实功利色彩。

^② 姚克:《〈清宫怨〉独白》(1943),《清宫怨》,人民文学出版社 1980 年版。

^③ 董史《剧坛人物志·李健吾》,《万象》10 日刊第 5 期,1942 年 6 月。

启蒙理性的回旋与起伏

——话剧《布谷鸟又叫了》及其论争研究

南京大学文学院 李兴阳 胡枝芝

摘要:杨履方的话剧《布谷鸟又叫了》是“第四种剧本”的代表作,发表和演出后曾引起长时间的广泛的论争。本文简要描述了论争过程及主要问题。以此为基础,本文重点分析了该剧引起争鸣的三个方面:一是《布》剧的思想,蕴含政治颂歌、官僚主义批判与启蒙主义思想等,其复杂性得到了论者们不同价值取向的阐发;二是《布》剧塑造了“社会主义新人”、官僚主义者及变质官员等形象,突破了公式化和概念化的束缚,其真实性和典型性也饱受争议;三是《布》剧喜剧艺术中的“抒情”与“讽刺”,前者得到肯定,后者则受到了不同的评价,“讽刺喜剧”受到政治话语的压制。《布》剧影响深远的是“关心人”的启蒙主题,这被看成是话剧创作向“五四”精神的一种回归。

关键词:话剧《布谷鸟又叫了》 论争 启蒙理性 喜剧

在中国当代话剧史上,杨履方创作的《布谷鸟又叫了》(以下简称《布》)作为“第四种剧本”的领军之作^①,在中国大陆不同时期的文学批评话语与学术研究话语中,有着不同的思想阐释与价值评判,两种话语相互对抗并呈现为曲折多变的不同历史演进轨迹。

《布》剧创作于1956年,初刊于《剧本》1957年第1期。随后,全国各地纷纷上演,又很快被改编成歌剧、戏曲和电影,在中国大陆产生了强烈的反响。由于《布》剧流露出一些“人学”的“异端”思想,不为主流意识形态所容,在侥幸躲过“反右”政治风暴后,终究未能逃脱被反复禁演的厄运。1960年,在政治高压下,《布》剧被禁;1962年,在“广州会议”上《布》剧被“平反”,不久因重提“阶级斗争”又再次遭到否定;“文革”中,《布》剧被打成“毒草”,改编的同名电影被列为“十大反党反社会主义影片”之一,有关人员均受株连,遭到迫害。直到“文革”结束后的1979年,《布》剧才又一次获得了“平

^① “第四种剧本”出自黎弘(刘川)的同名评论文章(《南京日报》1957年6月11日)。该文对当时话剧创作中公式化、概念化等流行病进行了尖锐的批评:“我们的话剧舞台上,只有工、农、兵三种剧本。工人剧本:先进思想和保守思想的斗争。农民剧本:入社和不入社的斗争。部队剧本:我军和敌人的军事斗争。”热情赞扬《布谷鸟又叫了》等剧“提出问题的独特性和表现方法的独创性”,大胆突破了“三种剧本”(即工人剧本、农民剧本和部队剧本)的“三个框子”,是“当之无愧的‘第四种剧本’”。

反”,作者也获得了所谓的“解放”,可谓命运多舛。围绕《布》剧所展开的论争,前后长达二十余年(1957年至1979年),其中,以1957年至1960年间的论争最为集中也最为激烈。论争的问题,主要涉及《布》剧的思想倾向、人物典型、喜剧形式、幽默讽刺、歌颂与暴露等等。论争之初,虽然不免那个时代主流意识形态话语霸权的操控,但还多少有点“文艺批评”的性质;自柯庆施、姚文元等政治人物介入后,论争逐渐演化为“政治批判”,至“文革”时期变成严酷的“政治惩罚”。20世纪80年代以来,有关《布》剧的文章,则多为“学术研究”,且大都是从思想角度重新发掘《布》剧的现代性、文化启蒙等意义,分析《布》剧的“人学”思想与“五四”精神、与苏联“解冻”思潮的联系与区别。在研究者的论说中,《布》剧的思想与艺术价值得到了肯定,但有的研究,或扭曲或过度阐释了原作。董健教授在总结《布》剧的历史命运时说:“《布谷鸟又叫了》一会儿被否定、被批判,一会儿被‘平反’、被赞扬,正说明当代戏剧启蒙理性与现代意识的回旋与起伏。”^①

在21世纪中国大陆当下的文化语境之中,重读引起过长时间论争的《布》剧,研究与之有关的论争历史,藉此可以认识中国话剧的当代发展与中国社会的当代变迁之间的互动关系,凸显其潜含的思想史意义与现实意义。

一、思想冲突:政治颂歌与人的启蒙

《布》剧叙述的“青年碰上了拖拉机”的故事,发生在20世纪50年代中国大陆农村的合作化运动中。江南某农业生产合作社的女社员童亚男,性格活泼开朗,热爱劳动,喜欢唱歌,人称“布谷鸟”。她把自己纯真的爱给了王必好。而王自私狭隘,满脑子封建男权思想,利用团支委身份禁止她与别的男青年特别是与歌友申小甲交往;当组织上派她去学开拖拉机时,王禁止她去学习。童亚男逐渐地认清了王必好的自私本性,解除了两人的恋爱关系,因此遭到王的打击报复,被开除团籍。在复员军人郭家林的支持下,童亚男奋起抗争,恢复了团籍,得到了学习驾驶拖拉机的机会,找到了志同道合的爱人申小甲。于是,一度噤声的“布谷鸟”又欢快地歌唱了。这个故事有三个方面的内容:一是中国新生政权当时正在农村全面推行的农业合作化运动,“大部分人物和环境都忠实地反映了官方关于农业合作化决议的文件”^②;二是乡村青年男女的劳动与爱情生活,大量地描写了乡村青年对劳动的热爱,对农业合作化的热忱;三是新旧思想冲突与官民冲突,“在一般剧作中,对官僚主义的精神状态、思想改造的闹剧、忆苦等事,即使不是尊敬地至少也应是有节制地处理,在《布谷鸟》中却轻松地加以嘲弄。这

^① 董健《论中国当代戏剧启蒙理性的消解与重建》,“20世纪中国文学回顾与21世纪的展望”国际学术研讨会论文,该文收入寒山碧编《中国新文学的历史命运》(香港中华书局2007年版)。

^② 姜春孟摘编《爱德华·冈恩谈当代中国戏剧》,《戏剧文学》1988年第11期。

个剧还暴露了一些阴暗面,如共青团员利用特权读别人的日记、操纵会议等。《布谷鸟》甚至走得那样远,竟提出了这样的问题:如果个人是为社会,那么社会又是为什么呢?”^①在那个需要证实新生政权历史“合法性”当然也就需要颂歌的年代,这样的思想无疑是主流意识形态难以容忍的“异端”。也正是因为这一点,《布》剧引起了激烈的思想论争。

《布》剧没有正面描写“入社和不入社的斗争”,农村合作化运动只构成故事发生发展的背景,因此不是严格意义上的“合作化题材”,与同时代“三种剧本”中的“农民剧本”有着显著的区别。但《布》剧同那个时代的所有戏剧一样,首先是自觉而热情的时代“政治颂歌”,是献给新生政权的“鲜花”,只不过带了几根刺,而这些刺并不那么尖锐。它后来遭受“政治批判”,被打成“毒草”,是新生政权罹患“颠覆恐惧症”的过激反应,也是极权主义要求百分之百的忠诚,压制思想自由的极端表现。《布》剧有很明确的创作意图:其一,歌颂农业合作化运动,服从和肯定农村社会主义改造的国家意志。剧作者是在“合作化运动高潮的时候”,响应“领导上号召……下去参与这个历史性的斗争生活”,对“反映这种新的生活面貌,用以教育部队”的“上级意图”,领会得很清楚。剧作者在江苏农村看到合作化运动带来的巨大变化,看到农民和基层官员的劳动热情,被“深深感动”,于是产生了唱时代颂歌的真诚的艺术创作冲动:“我想歌颂这种劳动热情,我想赞美这些劳动着的人,我想表现这种新的农村生活。”^②其二,歌颂与合作化运动相伴而生的社会主义新思想战胜“残留的”封建旧思想,“由于合作化制度,由集体劳动,唤醒了人的尊严,提高了人的地位”,特别是农村妇女“在经济上、思想上得到了最后的、最彻底的解放,使她们获得了真正的幸福”^③。农村妇女的解放成为《布》剧的一大主题。其三,批评“只关心生产,不关心人”的“官僚主义”。在剧作者看来,这三个方面是互为因果的,合作化等农村社会主义改造带来了新的思想,而“合作社的巩固和发展,除了生产外,还需要社会主义思想的强大和发展”^④。应该说,《布》剧很好地实现了这些创作意图。《布》剧在某个意义上是集体创作的结果,《布》剧得到了剧作者所在单位“政委”的“亲切指导”,得到了剧作者所在单位的“苏联专家”娜·玛·柔卡的专业指导,得到了戏剧界前辈黄佐临的“人学”思想指导,而这些指导的意见或思想,都被剧作者虚心地纳入修改本中。因为这些渊源关系,《布》剧与时代政治、苏联的“解冻”思潮和中国的“五四”精神都有了不同程度的联系。《布》剧的内在思想也因此是多声部的,简单一点说,是时代政治颂歌与文化启蒙思想的复杂交集。

《布》剧的多声部主题及其思想倾向,是引起论争的焦点。论争主要围绕三个问题

^① 姜春孟摘编《爱德华·冈恩谈当代中国戏剧》,《戏剧文学》1988年第11期。

^② 杨履方《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》,《剧本》1958年第5期。

^③ 杨履方《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》,《剧本》1958年第5期。

^④ 杨履方《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》,《剧本》1958年第5期。

展开：其一，妇女解放与反封建。《布》剧有歌颂社会主义时代的妇女解放与批判封建旧思想旧观念的残余等思想内容，论争双方都不否认，分歧在于如何认识和评价这些思想内容。陈恭敏、彤云等给予了适度的肯定，认为《布》剧“反映了我们时代的一个侧影：在社会主义革命中，表现在家庭、爱情关系上的封建意识，私有观念如何受到冲击，土崩瓦解，从而给受过这些旧社会残余所束缚的妇女带来平等、自由、幸福，获得彻底的解放。剧本歌颂了我们的时代。……必须予以基本肯定的评价”^①。陈白尘、王世德、洪洋等在肯定其有一定意义的同时，批评《布》剧“在关心人和妇女解放的帽子下面大肆宣扬资产阶级的个性解放思想”，表现的是资产阶级个人主义^②。姚文元、覃柯、刘学勤等则全盘否定，认为《布》剧争取婚姻自主的思想是民主革命的要求，是资产阶级思想反对封建思想与共产主义集体思想，全然不写“两条道路的斗争”^③。其二，“关心人”与“关心生产”。《布》剧对新生政权的基层官员“关心生产”不“关心人”进行批评，提出要“关心人，人是社会主义建设的宝贝”这种具有特定“人学”内涵的思想。李健吾、陈恭敏、彤云等对《布》剧“要领导多关心人”表示肯定，认为“见物不见人”是“社会主义社会事业发展中的一个不小的矛盾”^④，《布》剧“用善意的嘲笑和严肃的批判，揭露了‘见物不见人’这种思想倾向的危害性”^⑤。姚文元、覃柯等反对将二者对立起来，认为“关心人和关心生产本来不是矛盾的，然而剧作者思想上却将它们当做不可调和的戏剧冲突来描写”^⑥，这是极其错误的。其三，批评官僚主义与丑化党团组织及其官员问题。《布》剧善意地批评了书记方宝山“见物不见人”的官僚主义，讽刺批判了有封建特权思想的王必好假革命之名行一己之私的丑恶行为。这在得到陈恭敏、黄佐临、彤云等的肯定的同时，也招致了柯庆施、姚文元、刘学勤等人的激烈挞伐。时任上海市委书记的柯庆施说：“有这样的农村干部吗？这是对农村干部的歪曲！”^⑦姚文元、刘学勤等认为，“青年团的支委当然可能出坏人”，但这是生活中的个别现象，不能反映生活的本质，《布》剧“丑化了党的领导，把团的基层组织描绘得一团漆黑”^⑧。总的来看，这些看似针锋相对的论争，其实都同属“革命话语”之列，只不过有“开明”与“极左”（或“正确/错误”）之别而已。虽然是“革命话语”的内部冲突，但最终演变成你死我活

① 彤云《简单化片面化的批评——和姚文元等同志商榷》，《剧本》1959年第4期。

② 陈白尘《布谷鸟为什么要歌唱》，《剧本》1959年第6期。

③ 参见姚文元《从什么标准来评价作品的思想性》（《剧本》1958年第12期）、覃柯《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》（《戏剧报》1958年第22期）、刘学勤等《再谈〈布谷鸟又叫了〉是个什么样的戏》（《剧本》1959年第6期）等文章。

④ 李健吾《佐临的〈布谷鸟又叫了〉》，《人民日报》1957年6月11日。

⑤ 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》，《剧本》1959年第3期。

⑥ 覃柯《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》，《戏剧报》1958年第22期。

⑦ 杨履方《为实现四个现代化而叫吧》，《上海戏剧》1979年第1期。

⑧ 刘学勤等《〈布谷鸟又叫了〉是个什么样的戏》，《文艺报》1958年第22期。

的政治思想斗争。这些在今天看来大都已失去意义不成其为问题的争论,却恰恰是中国当代一段真实的思想历史,渴望自由的思想正是在这样严酷的桎梏中挣扎前行的。

对《布》剧的启蒙精神与现代性的阐发,主要是在“文革”后特别是在最近二十年的学术研究话语中。但在 20 世纪五六十年代之交的那场论争中,具有“五四”精神传统的知识分子黄佐临、陈恭敏等,早已对《布》剧“关心人”的启蒙精神进行了创作中的充实与评论中的阐发。黄佐临在指导上海人民艺术剧院排演《布》剧时,将“关心人与关心生产的矛盾对立”确定为主题思想,充实发展了能体现这一主题的诸多具有喜剧色彩的细节^①;在改编成同名电影时,黄佐临导演进一步充实和发展了《布》剧的“人学”思想。陈恭敏对《布》剧启蒙精神的阐发,有一个前后逆转的过程。在写于 1959 年的《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》中,将该剧的“个性解放”等看成是与共产主义理想相悖的资产阶级思想,认为作者受了当时所谓的“修正主义”的影响;在写于 1960 年的《给姚文元同志的信》(未发表,后附在 1979 年的《关于一封未刊发的公开信》中发表)中,对自己的观点进行了修正:“‘个性解放’虽然是资产阶级在反封建主义时提出的口号,(当时有历史的进步作用,后来成了虚伪的东西)我们反对它的虚伪性,但无产阶级不但不反对‘个性解放’而且要促进个性更高的发展,也就是从旧思想的束缚下得到更全面的解放。《布》剧深刻而真实地描写了合作化时期,妇女从封建思想束缚下求得进一步解放的内在过程。”^②总体上看,在当时的论争中,受主流“革命话语”的压制,像这样伸张《布》剧启蒙精神的声音是微弱的,甚至干脆不能发出声音。

“文革”后特别是最近二十年来,“现代性”、“启蒙主义”成为中国大陆学术界和思想界不断重提的“话题”,《布》剧也因此受到研究者们的高度重视,其蕴含的现代性与启蒙精神,得到了较为全面而深入的阐发。董健等学者的有关论述最有影响。董健教授认为,在政治控制不断强化的年代,以《布》剧为代表的“第四种剧本”,“正面继承着‘五四’启蒙主义思潮”,回到“人学”定位上来,表现人的自由与个性,剧作者“不仅不再把对自由、民主的追求与对新政权的歌颂相联系,而是相反,他们有感于新政权下自由、个性所受到的某种压抑,人性的某种扭曲,敏感地触及到了现实生活中一个久已存在但未被理性认知的问题:有人打着崭新的旗号(如‘革命’、‘集体’、‘社会主义’、‘党的领导’之类),践行的却是陈腐而丑恶的封建道德之私。……这是‘五四’时期体现着戏剧之现代精神的‘易卜生主义’在 50 年代的再现”^③。此后,与《布》剧有关的硕士、博士学位论文和一些学者的论文,大都顺着这一思路展开研究,虽然在高度上难以超出董健教授已有的论述,但细化了相关分析,扩大了启蒙话语的影响力。

^① 参见杨履方《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》,《剧本》1958 年第 5 期。

^② 陈恭敏《关于一封未刊发的公开信》,《上海戏剧》1979 年第 1 期。

^③ 董健《论中国当代戏剧启蒙理性的消解与重建》,“20 世纪中国文学回顾与 21 世纪的展望”国际学术研讨会论文,该文收入寒山碧编《中国新文学的历史命运》(香港中华书局 2007 年版)。

总体上看,《布》剧的启蒙之声,像布谷鸟的季节性叫声一样,响亮而又凄切。在高度政治化的年代,被压制在“革命话语”之下,直至噤声;在不断市场化的年代,又受到物质主义的冲击,虽能赢得学院大墙内的回音,却影响微弱,难以摆脱被边缘化的命运。

二、人物塑造:新人成长与官员变质

《布》剧中的童亚男、方宝山、王必好三个人物形象的艺术成败,也是 20 世纪五六十年代之交论者们激烈论争的问题。童亚男是成长中的“社会主义新人”,方宝山是“见物不见人”的“官僚主义者”,王必好是个封建意识浓厚的变质分子。论者用来衡量这几个人物形象艺术成败的尺子,就是所谓的“真实性”、“典型性”和“倾向性”。而这些尺子量度的真实含义,极少是戏剧艺术审美的要求,而是时代政治对戏剧艺术日渐严酷的规训。在这一点上,论争双方其实没有什么区别。区别在于:一方更“政治”一些,而另一方更“艺术”一些;一方更“左”一些,而另一方更“开明”一些。更具长久理论意义和超越性的思想观点,在有关的论争文章中很难看到。

《布》剧中的童亚男,是贯穿全剧的中心人物,是妇女解放与个性解放主题的主要承担者。在剧中,童亚男是农业合作社的女社员,是正在成长中的“社会主义新人”。而所谓成长,主要是指主体的精神性成长,是旧思想的摒弃与新思想的生成。童亚男思想的新与旧,正是论争的焦点。肯定者对童亚男的评价不完全一致,但有几点是相同的:其一,童亚男具有乡村传统文化品格中一些美好的因素,如纯朴健康、热情活泼、热爱劳动、忠诚体贴等等;其二,童亚男的“社会主义觉悟”在不断提高,有了一定的集体主义观念、男女平等观念、婚姻自主观念等等,童亚男将爱情、自由及个性解放与集体劳动联系在一起,体现的是“社会主义革命时代妇女解放问题的特色”^①;其三,童亚男个性鲜明,敢爱敢恨,敢于跟“坏人坏事作坚决斗争”^②。这些都是童亚男思想性格中新生的一面,“从她身上,我们看到摆脱了压迫和剥削的农村青年新型性格的光辉。……发现了千千万万社会主义劳动青年的典型特征”^③。童亚男形象因此具有毋庸置疑的“典型性”。姚文元、覃柯等对童亚男形象的否定性评价同样也不一致,概括起来,有这样几点:其一,童亚男缺少真正的社会主义思想,没有组织纪律观念^④;其二,童亚男是爱情至上主义者,没有更高的政治上思想上的要求;其三,童亚男没有一点新型农村妇女的气味,是“穿着农村姑娘服装”、“拼命追求个人‘幸福’的资产阶级知

^① 彭云《简单化片面化的批评——和姚文元等同志商榷》,《剧本》1959年第4期。

^② 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》,《剧本》1959年第3期。

^③ 文萍《谈〈布谷鸟又叫了〉》,《剧本》1958年第1期。

^④ 姚文元《从什么标准来评价作品的思想性》,《剧本》1958年第12期。

识分子的化身”^①。“由于人物身上带有资产阶级‘个性解放’的色彩，缺乏更高的共产主义理想，因而这一个性，缺乏千千万万社会主义劳动青年的先进的典型特征”^②，童亚男形象因此是不“典型”的。论争双方对童亚男形象的评价截然相反，但对童亚男思想性格“缺点”的认识则大致相同，这表明论争双方骨子里的思维方式是一样的。双方均要求童亚男在“社会主义革命”事业中不断改正“缺点”，成长为农村“社会主义新人”的理想形象，这也正是主流政治意识形态急于呼唤的新主体。

《布》剧中的方宝山，是被“善意批评”的“官僚主义”形象。在剧中，方宝山是农业生产合作社社长兼党支部书记，“关心生产”，关心集体利益，但“不关心人”，甚至连自己妻子怀孕生子这样重要的事情都忽视了。一些论者认为，方宝山是剧作者正面描写的人物形象，也是被批评的对象，“他代表了某一类人物，他们对党的事业、对群众的根本的长远的利益忠心耿耿，具有公而忘私的优秀品质；但他们存在思想方法上的片面性，‘见物不见人’，不善于‘全面地抓生产、抓政治、抓生活’”^③。《布》剧“用善意的嘲笑和严肃的批判，揭露了‘见物不见人’这种思想倾向的危害性”^④。姚文元、覃柯等论者认为，《布》剧把方宝山作为批评、嘲弄的对象，将本应歌颂的好品质、好作风，当成讽刺的材料，扭曲和丑化党的领导干部，这是“有意讽刺、嘲笑党的领导”^⑤。论争双方分析细致，观点似乎都很“辩证”，区别在于一方天真地认为“善意批评”正在孳生官僚主义的官员有益于“党的事业”，另一方则摆起“老虎屁股摸不得”的架势，露出“不许批评”的极权主义本相。

《布》剧中的王必好，是一个变质的基层坏官员形象。论争的参与者们，大都认可剧作者的描写及其叙事态度，认为王必好是一个满脑袋封建男权思想、自私狭隘、心理阴暗、品质恶劣、行为卑鄙的人物，剧作者对他的讽刺和批判是“反封建”主题的重要体现。姚文元、刘学勤等人对王必好形象的塑造，做了出人意料的奇怪评价。姚文元认为：“作者在塑造王必好这个形象的时候，显然是想把他恋爱上的错误的自私自利的态度和他的政治观念密切联系起来。但戏中嘲笑他的自私的本质就显得十分无力，而却辛辣地、故意地嘲笑了那些正确的政治观念。”^⑥刘学勤认为，王必好这样变质的青年团干是个别现象，没有代表性，剧本把基层党团组织写得一团漆黑，云云。世纪之交，董健教授对王必好形象意义的解读是最为深刻的，他认为“现实生活中一个久已存在但未被理性认知的问题”，被《布》剧作者“敏感地触及到了”，那就是一些有权者以

^① 覃柯《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》，《戏剧报》1958年第22期。

^② 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》，《剧本》1959年第3期。

^③ 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》，《剧本》1959年第3期。

^④ 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》，《剧本》1959年第3期。

^⑤ 刘学勤等《再谈〈布谷鸟又叫了〉是个什么样的戏》，《剧本》1959年第6期。

^⑥ 姚文元《从什么标准来评价作品的思想性》，《剧本》1958年第12期。

“革命”、“集体”、“组织”、“党的领导”等名义，践行“陈腐而丑恶的封建道德之私”，共青团支委王必好就是这样的角色，他“满口‘革命’、‘进步’的话语，但把恋人童亚男视为囊中私物，粗暴地剥夺她个人的自由。……不准她参与那些她喜欢参与的活动，想把她关在自家的‘金丝鸟之笼’里”^①。这样的分析，具有深刻的历史意义与现实意义。

关于童亚男、方宝山、王必好等人物形象的论争，否定者最终压制了肯定者，这并不是“历史的与美学的”胜利，而是时代政治行使话语霸权的结果。在“文革”后的启蒙主义话语中，这几个在当年最具突破意义的人物形象得到了新的思想阐发与历史定位。

三、形式意味：抒情喜剧与讽刺喜剧

《布》剧是“抒情喜剧”还是“讽刺喜剧”，也是 20 世纪五六十年代之交论者们激烈争论的问题。是“抒情喜剧”还是“讽刺喜剧”，论争的关键不在于二者选一，也不在于对《布》剧的喜剧类型或者喜剧风格认定上的分歧，而在于对其艺术形式背后的叙事态度的考量，即是歌颂还是批判，歌颂的对象是谁，批判的对象又是谁。而形式与对象的选择，在论争中又总是与创作者的所谓“政治立场”、“思想倾向”等联系起来，对其作出肯定的或否定的评价。

《布》剧是时代的颂歌，也是对社会“阴暗面”与旧意识等的讽刺批判。正因为如此，论者们从中既能看到“清新抒情”，也能看到“幽默、嘲弄、讽刺”。对此，一些论者表示欢迎和肯定，其意见概括起来，有这样几点：其一，《布》剧表现的是合作化时代江南农村春天的生活和劳动场景，是一部优美的，横溢着生活激情和劳动欢乐的抒情喜剧”^②。其二，《布》剧的喜剧性主要体现在对王必好陈腐的婚恋观念、孔玉成滥用“组织”名义、雷家母子的封建意识所进行的幽默嘲弄和批评上。这些落后观念及其行为在追求个人幸福自由的童亚男面前显得非常委琐，从而产生很强的喜剧效果。其三，《布》剧是“刺官”之作^③，其喜剧性还体现在方宝山这个形象的塑造上，这是一个“很难刻划的形象”，是“社会主义讽刺喜剧中最困难的一种”，难就难在“批判党、团领导干部的工作缺点时，如何又显示党的领导力量的问题”；“用戏剧的样式（讽刺、嘲笑、夸张、对比等手法）来处理“人民内部矛盾（包括领导干部官僚主义作风和群众的矛盾）”，“这在艺术上是个新的课题”^④。其四，《布》剧喜剧形式的独特性，不是简单地做“翻案

^① 董健《论中国当代戏剧启蒙理性的消解与重建》，“20世纪中国文学回顾与21世纪的展望”国际学术研讨会论文，该文收入寒山碧编《中国新文学的历史命运》（香港中华书局2007年版）。

^② 文萍《谈〈布谷鸟又叫了〉》，《剧本》1958年第1期。

^③ 董健《自由的精神，自由的笑声》，《扬子江评论》2008年第3期。

^④ 陈恭敏《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》，《剧本》1959年第3期。

文章”，而是现实生活独特性的表现，《布》剧“完全不按阶级配方来划分先进与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签；他把青年团支书变成封建意识的体现人，把党支部、青年团支委都捎带着变成批判对象；新思想竟托身在两个普普通通青年男女身上，……作者表现风格上的独特性，实际是来源于现实生活的独特性，他发现了生活中的独特形态，尊重生活本身的规律，他让思想服从生活，而不让思想代替生活”^①。

与肯定者们的意见不同，否定者们对《布》剧的喜剧形式及陈恭敏等支持者的意见，进行了不容置疑的“批判”。概括起来，有这样几点：其一，“讽刺喜剧”表现的内容，主要应该是社会主义社会的“光明面”而不是“阴暗面”。姚文元提出，不同历史时期的讽刺喜剧，其作用是不同的，在反动统治时期，“讽刺喜剧的思想性的确‘主要表现在它对旧的上层建筑、意识形态的批判力量’”，而在“反映社会主义时期人民生活的讽刺喜剧中，就必须有反映我们社会的主要力量、反映社会生活主流的正面力量、正面形象的出现，即使着墨不多，也要属于取得胜利的主要地位”^②。覃柯指责《布》剧作者“看到的农村分明是处在如火如荼的社会主义高潮中，然而他描写出来的农村中的最先进的力量——党团组织却是糟糕透顶。很显然，作者是走向为揭露而揭露的道路上去了，因而他不仅描写了而且还夸张并且突出了‘阴暗面’，全部抛弃了他在生活中完全可能看到的先进力量，这样一来，怪不得贯穿整个‘喜剧’的情调，是那么低沉压抑了”^③。其二，“讽刺喜剧”主要应该塑造“正面人物”形象，“讽刺喜剧作为戏剧的一种样式来说，它的艺术结构确实具有同其他戏剧样式不同的特点，但是，……从来也没有限制过剧作者在讽刺喜剧中塑造相应的正面人物形象的人物”；“新的时代生活的特征，为传统的讽刺喜剧的样式大大地增加了塑造正面形象的可能性和必要性”，“通过剧中正面形象的斗争，将会更有力地讽刺、嘲弄、鞭笞代表旧社会残余势力的任何落后事物”^④。其三，“讽刺喜剧”要批判的主要对象是阶级敌人，而不是党员干部，不是“人民当家做主”的社会主义社会。姚文元提出：“讽刺喜剧的主要任务，就是用讽刺的武器尖锐地揭露反动派的腐朽，暴露其丑态，指出反动的政治制度必然灭亡的命运，激起人民对敌人的痛恨和轻蔑，以达到打击敌人的目的。”^⑤其四，“讽刺喜剧”应该有阶级观点，姚文元指责陈恭敏“离开了阶级观点抽象地来谈讽刺喜剧，离开了不同的社会不同的生活笼统地来谈讽刺喜剧，不可能对反映社会主义的讽刺喜剧得出一个正确的认识”^⑥。否定者们的这些社会主义“讽刺喜剧”理论，主要来自毛泽东《在延安文艺座谈会上的

^① 黎弘(刘川)《第四种剧本》，《南京日报》1957年6月11日。

^② 姚文元《论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”》，《剧本》1960年第6期。

^③ 覃柯《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》，《戏剧报》1958年第22期。

^④ 范华群《与陈恭敏同志商榷关于讽刺喜剧问题》，《上海戏剧》1960年第10期。

^⑤ 姚文元《论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”》，《剧本》1960年第6期。

^⑥ 姚文元《论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”》，《剧本》1960年第6期。

讲话》：“我们是否废除讽刺？不是的，讽刺是永远需要的。但是，有几种讽刺，有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。我们并不一般地反对讽刺，但是必须废除讽刺的乱用。”^①毛泽东在抗日战争时期对“革命文艺”所提的对讽刺艺术的政治性要求，被搬到“社会主义革命”时期，成为中国大陆喜剧艺术难以逾越的规范。

在《布》剧喜剧形式意味的论争中，对“讽刺喜剧”的否定意见，最终压倒了肯定意见，可以讽刺批判几句的自由空气，被窒息在密不透风的政治规训中。《布》剧的命运，既是一部剧作的，同时也是整个中国大陆当代戏剧共同面临的问题。理论上，喜剧“总是以幽默、嘲弄、讽刺等手法，将阻碍社会发展的各种人物或势力的貌似堂皇的假面予以戳穿，以笑声将陈旧的社会制度、观念意识和生活方式送进历史的坟墓”^②，但在过于严酷的思想政治控制中，中国大陆喜剧不仅失去了戏剧的“诗”性^③，而且逐渐失去了自由思想的能力与讽刺批判的胆魄和锐气，难以起到应有的推动社会历史进步的作用。

^① 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社 1958 年版，第 69 页。

^② 董健、胡星亮主编《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社 2008 年版，第 69 页。

^③ 吕效平《论戏剧的“诗”性》，《扬子江评论》2010 年第 3 期。

哀婉的蓝调吟唱歌手^①

——试论奥古斯特·威尔逊的剧作

北京大学对外汉语教育学院 韩 曜

摘要:美国黑人剧作家奥古斯特·威尔逊用他独特的戏剧语言,在他的由十部剧作构成的《匹茨堡组歌》中展示了20世纪美国黑人受奴役、受剥削、争取平等权益的抗争历史。他在剧中关注黑人作为一个个体在历史环境中的生存状态,并通过普通人的生活折射出每一部剧作所反映的时代背景。他的剧中人物在讲述自己的过去、寻找自我的同时,也将非裔美国人的历史画卷展现在了戏剧舞台上。在这个历史画卷中,南方情怀是它的基调,而布鲁斯音乐则是贯穿始终的一条主线。作为一个黑人剧作家,他强调布鲁斯音乐是黑人文化的载体,它包含了黑人的喜怒哀乐,是他们传承历史的一种方式。奥古斯特·威尔逊是当代美国戏剧史上最为成功的剧作家之一。

关键词:《匹茨堡组歌》 黑人历史 布鲁斯音乐 黑人戏剧

一

2005年10月16日,就在美国黑人剧作家奥古斯特·威尔逊(1945~2005)逝世十四天后,一座拥有八十年历史、坐落在纽约曼哈顿市中心的“弗吉尼亚剧院”以剧作家的名字命名,以纪念这位当代美国剧坛的杰出剧作家。以一位黑人剧作家命名剧院在百老汇历史上尚属首次。威尔逊的十部组剧《匹茨堡组歌》反映了20世纪不同时期的历史画卷,描绘了以黑人生活为中心的社会变迁,塑造了形形色色、丰富多彩的人物群像,成为美国政治、文化、宗教、民族和社会的多棱镜,受到剧评界和观众的好评。威尔逊的组剧分别获得了两个普利策最佳剧作奖,六个纽约剧评人最佳戏剧奖,两个纽约剧评人最佳美国戏剧奖,一个托尼戏剧奖及其他诸多奖项,威尔逊成为美国黑人戏剧史上获奖最多,同时在百老汇舞台最为成功的剧作家。

威尔逊以戏剧为载体,将20世纪美国黑人受奴役、受剥削、受屈辱的历史通过某一家庭、某一乐队或某一群体在舞台上展现出来。布鲁斯音乐是他解读美国黑人文化、历史的一把钥匙,戏剧舞台是他向世人展示生活在社会底层的非裔美国人喜怒哀

^① 本文为国家社科基金艺术学一般项目(编号:13BB014)“当代美国戏剧思潮研究”的阶段性成果之一。

乐的场所,而浓郁的南方情怀则是贯穿其戏剧始终的基调。1999年他在接受采访时表示:“我是一个艺术家。所有的艺术从某种意义上说都具有政治倾向,都为其政治观服务。在美国,白人对黑人有一种特定的看法,我想我的剧作就是要从另一个角度向人们展示非裔美国人。”^①因此,他的剧中出现了有爱、有责任心的黑人形象。他不去刻意强调历史的真实性,但他那十部《匹兹堡组歌》却让我们触摸到20世纪非裔美国人的生存状况及他们寻找自我、追求平等权利的抗争史,看到了非裔美国人作为个人和族裔的多重品格和整体风貌。

《匹兹堡组歌》创作历时二十多年,每部剧作都反映了20世纪某十年间的历史风貌,按其历史顺序分别为:《海之瑰宝》(*Gem of the Ocean*, 2003)、《乔·特纳来去匆匆》(*Joe Turner's Come and Gone*, 1986)、《瑞尼大妈的黑臀舞曲》(*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984)、《钢琴的启示》(*The Piano Lesson*, 1987)、《七把吉他》(*Seven Guitars*, 1995)、《篱笆》(*Fences*, 1985)、《两列奔驰的列车》(*Two Trains Running*, 1990)、《小公交车》(*Jitney*, 1982)、《小金·海德里》(*King Hedley II*, 1999)、《广播高尔夫》(*Radio Golf*, 2005)。它们反映了20世纪非裔美国人从奴隶制下解放出来,获得自由后的生存状况,他们的美国梦、他们的文化认同及自我认同。2003年创作的《海之瑰宝》是这一组歌中历史场景设定最早的、剧情发生在20世纪初的一部剧作,而2005年创作的最后一部剧作《广播高尔夫》则反映了1997年非裔美国人的生活。这两部剧作创作时间仅隔一年,但剧作情节跨度却横贯整个20世纪。《广播高尔夫》的完成,标志着威尔逊百年历史画卷的结束。这十部剧作有相当一部分的人物是有着历史延续性的,是一个家庭的变迁史。例如,《小金·海德里》中的小金是《七把吉他》中金·海德里的儿子,《广播高尔夫》中那个自称是传媒大亨的哈蒙德·维克斯是《海之瑰宝》中凯撒·维克斯的孙子,而发生在1957年的故事(《篱笆》)又与场景在1969年的《两列奔驰的列车》的尾声有着某种神秘的联系。随着剧作所反映的历史脚步的逼近,剧作家所表现的神秘主义色彩愈发浓烈,祖先的魂灵常常出现,与剧中人物交流沟通,时刻提醒活着的后人莫忘被奴役的年代,莫忘历史,莫忘流淌在他们血管中的黑人的血液。

二

威尔逊的父亲是个不爱家的德裔面包师,母亲是非裔洗衣女工。作为生活在种族隔离主义盛行的五六十年代的皮肤不黑不白的混血儿,威尔逊的童年缺少父爱,充满

^① August Wilson, interviewed by Bonnie Lyons and George Plimpton, “The Art of Theatre No. 14”, *The Paris Review*, 153 (Winter 1999), p. 4.

了被歧视与被侮辱的痛苦经历。在上中学时,他每天早上在自己的课桌上都会看到一张“黑鬼,滚回去!”的字条;中午吃饭时,没有一个同学愿意与他同桌就餐,就因为他是学校唯一的黑人;他写了一篇关于拿破仑的作业,却被老师怀疑是抄袭而给了一个最低分。所有这一切,都给年幼的心灵造成了伤害,使他心中充满了忧伤哀婉与叛逆反抗。他终于无法忍受这种羞辱,离开了学校。但为了避免引起母亲的怀疑,他依旧如常上学放学,只是将学习地点换到了图书馆。他在那儿阅读了大量的书籍,从中获得了知识。成年后,正值美国国内民权运动日益高涨,他与友人在家乡匹兹堡共同成立了“黑视野剧院”(Black Horizons Theatre),积极投身到当时轰轰烈烈的为黑人争取平等自由的民权运动中去,希望通过他们的努力,唤起民众的觉醒。

威尔逊在学习戏剧创作之初,曾热衷于阿密瑞·巴拉克(Amiri Baraka)《四部黑人革命戏剧》(*Four Black Revolutionary Plays*)和激进的黑人艺术家发起的“黑人艺术运动”(The Black Arts Movement),并与他们共同创建了“黑视野剧院”,以实践其政治及艺术主张。他认为上帝的孩子“都有才能”,无论贫富,他们有着同样的历史,他们同根同源。因此,他强调文化认同和自我认同,强调自己的非裔美国血统。威尔逊笔下的历史始于非裔美国人踏上这块新大陆,他要表现的是从奴隶制下解放出来后,普通非裔美国人的喜怒哀乐,以及他们的文化,而这个文化是在“南方的棉花地里形成,又经过工业化的北方坚硬的人行道的锤炼后的……社交的礼仪举止——音乐、演讲、诗歌、饮食习惯、宗教信仰、行为举止、共识、对性的态度、对美和公众的看法、对快乐与痛苦的反应——所有这一切都使我们得以从我们逐渐失去的政治信仰和瓦解的历史中存活下来”^①。他要通过舞台艺术的语言和戏剧元素,将独特的美国黑人文化展现在舞台上,让世人真正了解到它的丰富的内涵。

他最初是以诗人面世,在用诗歌作为武器积极参与“黑人艺术运动”的同时,还当过兵,在餐馆工作过,后来他在圣保罗博物馆找到一份工作,给博物馆里的儿童剧院撰写有关科学家故事的儿童剧台词。离开他熟悉的生活环境,来到圣保罗这个黑人相对较少的城市,他突然发现了黑人语言的精妙。他说:“在匹兹堡,问题是你在森林里,你看见的只是一棵棵树。我看不到它的价值。”^②当搬到圣保罗,离开了黑人聚居的社区,他开始以一个局外人的眼光来审视自己从小到大生活环境所使用的语言,他突然意识到原来他熟视无睹的黑人语言是如此精妙,他剧中的人物没有必要去改变他们特有的表达方式。他看到了一种丰富的、生动活泼的美国黑人文化,并决心将其真实地呈现在舞台上。

^① Christopher Bigsby. “August Wilson: The Ground on Which He Stood.” In *The Cambridge Companion to August Wilson*, ed. by C. Bigsby, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p.16.

^② C. Bigsby. “An Interview with August Wilson” In *The Cambridge Companion to August Wilson*, ed. by C. Bigsby, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p.205.

在威尔逊开始戏剧创作之初,还有两个影响值得一提。一个是黑人画家罗梅尔·巴登(Romare Bearden)^①,他通过独特的拼贴画来表现黑人社会,表现黑人的日常生活。受到他的启发,威尔逊决定用自己的舞台戏剧艺术来表现普通非裔美国人的生活。《乔·特纳来去匆匆》就是受到罗梅尔·巴登的《米尔·翰德的午餐桶》的启发而进行创作的,剧中人物的名字(塞斯和博萨)都是来自罗梅尔·巴登的画作,而《钢琴的启示》则与罗梅尔·巴登的一幅画作同名。除此之外,威尔逊还从他那儿得到了非裔美国艺术家对鬼神、灵魂的观念的影响,他们后来也常常出现在威尔逊的剧中,与他们活着的后代进行对话交流。另一个影响威尔逊戏剧创作的就是布鲁斯音乐。他的第一张贝茜·斯密斯(Bessie Smith)^②的唱片让他激动不已,连续播放了二十几遍。布鲁斯音乐使他得以更好地认识自我,他说:“它使我用另一种眼光来看世界。……我开始意识到,我应该把我们祖先非常有价值的一些东西传承下去。”^③他一方面从布鲁斯音乐中汲取养料,学习其表达方式,另一方面,布鲁斯音乐成了他戏剧作品中的一个重要主题。他的剧中人物或多或少与布鲁斯音乐都有某种联系,他们要“找一首歌”,而这首“歌”包含了两层含义,一是寻找他们各自的精神归属,另外一层就是寻根,寻找文化归宿。

对威尔逊来说,黑人文化和历史植根于美国南方黑人奴隶种植园经济中,是早期南方黑奴对他们所处环境和生活的一种独特表现形式。基于这一认识,威尔逊开始向白人剧作家统治的戏剧舞台发起了挑战,他的所有剧作都是表现生活在社会底层、居住在城市边缘、干着收垃圾的活、被社会抛弃的、梦想破灭的非裔美国人,他们是这个白人统治的社会中的悲剧人物。

威尔逊在70年代初开始戏剧创作。《重生》(*Recycle*, 1973)是他的第一部剧作,之后又写了一对老人在公园长凳上聊天的《这年最冷的一天》(*The Coldest Day of the Year*, 1976)。他的《回家》(*The Homecoming*),描写三个黑人在火车站等待虚构的黑人布鲁斯歌手威利·琼森的遗体回家时,碰到了两个为唱片公司寻找黑人歌手的猎头的故事。上述三种都是练笔之作,并没有产生多大的影响。在威尔逊搬到圣保罗定居后,他开始创作《小公交车》和《瑞尼大妈的黑臀舞曲》,后者获得了时任耶鲁戏剧学院院长劳埃德·理查兹(Lloyd Richards)的青睐,从此,威尔逊的创作生涯翻开了新的一页。理查兹1959年成功导演了洛兰·汉丝贝丽(Lorraine Hansberry)的《阳光

^① Romare Bearden (1911~1988), 非裔美国画家和作家。其作品主要以美国南方为题材,表现南方黑人的生活。他有大量画作是表现爵士乐题材的。

^② Bessie Smith (1894~1937), 20世纪20~30年代美国著名布鲁斯女歌手,也是第一位主要录制唱片的布鲁斯歌手。

^③ John Lahr. “Been Here and Gong”, *The Cambridge Companion to August Wilson*, ed. by C. Bigsby, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p.40.

下的一粒葡萄干》，同时还是耶鲁剧社（Yale Rep）的艺术指导。他对威尔逊的创作生涯产生了重要的影响，正是他的帮助，使威尔逊的许多剧作得以在耶鲁首先上演，然后在地区剧院上演，最后进入百老汇戏剧舞台。

作为一个现实主义的黑人剧作家，威尔逊在百老汇的成功来之不易。在这之前，进入剧院观看戏剧表演的基本上都是白人，威尔逊说：非裔美国人“并不去剧院，因为剧场与他们无关”。威尔逊的戏剧改变了这一状况。威尔逊培养了一批来观看他剧作的黑人观众。许多地方剧团都是首次排演非裔剧作家的剧作。他在百老汇获得了成功，鲜花、掌声和各种奖项接踵而至，他在美国戏剧史上留下了一个深深的脚印。

三

威尔逊的十部剧作尽管反映了 20 世纪美国黑人的历史，但它们不是我们传统意义上的历史剧。他的这十部剧作如同过去开往现在的时间列车所停靠的十个站点，又似乎是 20 世纪历史长河中的十幅画作。它们的创作年代尽管就在当下，但那些场景却向我们展示了非裔美国人所传承的语言、所关心的事物、所尊重的信仰，而这些是他们寻找自我、寻找文化归属的重要因素。威尔逊在剧作中向观众展示了美国黑人在面对来自社会的、外在的压力和内心的自我迷失以及寻找自我认同时所产生的感情、心理及精神发展的历史。

作为一个有着历史责任感的剧作家，威尔逊在参与了激进的争取民权的运动，经过了轰轰烈烈的文化革命后，年轻时的那种轻狂浮躁已经消失，留下的是步入中年后对自我的反思及对历史的理性思考。他思考着从奴隶制下解放出来的南方黑奴的后代，在他们离开故土，向北方工业城市迁移的过程中，经历了怎样的心路历程？奴隶制给非裔美国人造成了怎样的心理创伤？在白人主导、欧洲文化统治的美国社会，非裔美国人要想融入其中，争取更多的平等与自由，又经历了哪些抗争与磨难？非裔美国人在寻找自我的过程中，又应该怎样正视自己的过去和自己的文化？所有这一切，我们似乎都可以在他的《匹兹堡组歌》中寻找到回答。

正如威尔逊自己所说：“我回顾每十年黑人所要面对的重大问题，并以此来进行戏剧创作，……将它们放在一起，就成了历史了。”^①在这儿，威尔逊的历史不同于传统意义上的记载历史事件的历史。《瑞尼大妈的黑臀舞曲》剧情发生在 1927 年，但当时著名的黑人政治家、三 K 党等并没有在剧中留下一点痕迹；场景设定在 1957 至 1965 年的《篱笆》，也并没有反映内战之后首次使用联邦军队到阿肯萨斯的首府小岩城^②及 60

^① Hilary De Vries. “The Drama of August Wilson”, *Dialogue* 83, I (1989), p.49.

^② 1957 年九名黑人学生被小岩城高中录取，但是却遭到种族隔离主义者的反对，最后政府不得不调动联邦军队来保护这些学生。此事件在艾森豪威尔总统的干预下得以平息。

年代初的民权运动的情景。威尔逊并没有打算在他的剧作中向观众讲述历史，观众在历史教科书上可以获得的内容和知识不在他的讲述范围之内，他不想把精力集中在那些已经引起过足够关注的社会、政治运动，他要把目光投向那些边缘人，那些被忽略的小人物。他的剧作“是关于那些要生活下去的人的生活的，我对你能从历史书中获得的信息不感兴趣”^①。他所关心的是那些寻常百姓的日常生活，《瑞尼大妈的黑臀舞曲》的场景是在一个偏房里，《篱笆》的主人公特罗伊居住在城市边缘的一个摇摇欲坠的房子里，干的是收垃圾的活儿，而《乔·特纳来去匆匆》的主人公们则穷困潦倒，居无定所，该剧的场景是在一个廉租房里。

威尔逊的《匹兹堡组歌》中除了《瑞尼大妈的黑臀舞曲》的场景设定在芝加哥外，其余均是在威尔逊的家乡匹兹堡。由于匹兹堡特有的地理位置，它成为美国南方黑人向北方迁移的中转站，是非裔美国文化与欧洲白人文化交汇碰撞的地方。作为一个白人血统和黑人血统各占一半的个体，这种文化冲突和文化认同在他身上同样发生着强烈的碰撞。但为了认清自我，寻找到自己的归属，他就不得不正视自我，了解自己的过去和历史。于是，我们从他的《匹兹堡组歌》中就可以看到黑人从奴隶制下解放出来后的奋斗与抗争，看到他们那种希望忘却过去，与白人享受平等权利却又不被认同和接纳的痛苦（《篱笆》）；通过剧中人物讲述自己的或家族的故事，看到舞台上呈现的整个非裔美国人的历史，看到那些被大多数白人公认为惹麻烦、犯罪的黑人群体其实也是富有责任心和爱心的（《瑞尼大妈的黑臀舞曲》、《小金·海德里》等）。

《海之瑰宝》是组歌中表现年代最久远的一部剧作，该剧的场景设在 1904 年的匹兹堡。黑人西铁成·巴洛偷了一罐铁钉，但却导致了另一个同伴被怀疑并自杀的结局，他为此感到深深的自责和愧疚，无法从自己的过去中解脱。听说 285 岁高龄的伊斯特尔姨妈有着传奇功能，可以帮助他荡涤心灵，减轻罪恶，他来到伊斯特尔姨妈在匹兹堡的住处，希望在她的帮助下获得灵魂的救赎。于是在她的带领下，他们踏上了一个怪异的、充满象征的、回到过去的精神之旅，目的地是海洋之中的骸骨之城，是那些未能从奴隶制下解放出来的奴隶用他们的遗骨建造的一个骸骨之城。通过这一精神之旅，西铁成能够正视自己的过去，心灵得到了抚慰，勇敢地迎接未来。

这种回顾历史的模式是威尔逊的戏剧人物所特有的。他的人物需要回到过去，正视历史，正视过去的对与错，要莫忘历史，重新连接起自己与传统文化的纽带。他笔下的历史并非直线一条、连续不断的，而是由每一个点构成的，这个点既是上一段历史的终结，又是下一段历史的开始，他的人物就是连接一个个节点的纽带，因为回到过去、正视自己的历史就是一种救赎的过程。

^① C. W. E. Bigsby. *Modern American Drama, 1945—2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 P. 293.

《钢琴的启示》中,姐弟俩为是否出售那架家传的刻有先人肖像的立式钢琴发生了争执。弟弟博伊·威利希望把这架钢琴卖掉,用他得到的那一份卖钢琴的钱,加上自己的积蓄和这次与朋友李蒙到密西西比贩西瓜赚到的钱,到南方他祖先曾经耕作过的地方买一个农场,这样他就可以在那儿定居下来,开始一种自给自足的生活。而姐姐波尼斯则反对,不愿意再回到“过去的奴隶时代”,她抱怨自己的丈夫就是在那儿丧了命,还有老是出现萨特的鬼魂,于是,她希望女儿能忘记过去的悲惨历史,要女儿学习白人文化,融入白人社会。姐弟俩的这种争执就是如何面对历史的一种争执。我们从他们的争执中,了解到一个白人家庭和一个黑人家族的历史,是他们连接过去的纽带。弟弟认为,如果姐姐用它来教外甥女弹琴,让她将祖先的文化和历史承传下去,还说得过去,可如果只把它当作一块木头放在那儿,还不如让他卖掉,换钱好让他开始新的生活。土地对于他来说是如此重要,是他光宗耀祖的一种方式:“如果你有一块地,那啥都有了。你可以腰杆儿挺得直直的,和白人讲棉花的价钱。”威尔逊在接受克里斯朵夫·比格斯彼的访谈中就多次强调如何去面对历史:“我想这是我不断重复的一个主题……离开了以农耕社会为主的非洲的文化和历史,来到了南方,非裔美国人创造了一种有别于非洲的文化;他们又离开了南方,要想将他们的文化带到北方工业城市,而他们在那儿无家可归,不受欢迎。我想这是大错特错的。”^①于是,他强调与历史、与自己固有文化的联系,土地在他的剧作中更被赋予了重要意义。

在威尔逊的剧作中,除了人物不断回忆过去,讲述历史之外,还出现了一个传奇人物伊斯特尔姨妈,她更是一个实实在在的历史再现。伊斯特尔姨妈生于非洲黑奴踏上美国这块土地的年代,在《海之瑰宝》中年高 285 岁,在《小金·海德里》中去世时是 366 岁,在组歌的最后一部剧作《广播高尔夫》中,她的家被列作要重新修建的项目之一。作为最早到达美国的黑人,伊斯特尔姨妈本身就是一个名副其实的传奇,她是当今非裔美国人的祖先,是他们连接过去与现在的纽带,她是一个实实在在的、可以触摸的、有血有肉、有家庭和朋友的人。在和她交流沟通之后,人们就可以正视自我、找到自我并获得救赎。她是威尔逊剧作中一个非常重要的人物,“其他人物都是她的后代”^②,“对于威尔逊剧中人物来说,她通过连接过去,使人们有可能获得精神的重生,她提倡自知之明,强调个人的责任感”^③。这个人物也反映了从非洲母系社会流传过

^① C. Bigsby, “An Interview with August Wilson”, *The Cambridge Companion to August Wilson* edited by C. Bigsby, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p.212.

^② Harry J. Elam, JR. “Gem of the Ocean and the Redemptive Power of the History”, *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by C. Bigsby, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 76.

^③ Joan Herrington. “King Hedley II: in the Midst of All This Death”, *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by C. Bigsby, Cambridge:Cambridge University Press, 2007, p.172.

来的黑奴文化的特点。就是这样一个传奇的人物,经历过无数的风雨和苦难,几乎是非裔美国人的精神支柱,却因无法忍受 80 年代美国黑人犯罪率和失业率上升等恶劣的生存状况,在《小金·海德里》中驾鹤西去了,她的离世从某种程度上预示着非裔美国人与自己传统文化和历史的断裂,也标志着美国黑人离开自己的“歌”越来越远。

但是,正如上述,威尔逊剧中的人物是连接过去与未来的纽带。“在非洲文化中,生命与血紧密相连。在祭祀仪式中,一旦流出了血,就标志着生命的终结,表明这个人或动物的生命已经被上帝收回去了。因此,这类的祭祀活动是非常严肃的,只有在许多人的生命受到威胁的时候才举行。一个人或一个动物,或他们一起的生命可以拯救很多人的生命,因为失去一个可以使许多人得到保护。”^①伊斯特尔姨妈的离世标志着凤凰涅槃,她通过牺牲自己,来换取非裔美国人的觉醒和团结,让他们今后的生活更加美好。当象征着非裔美国人的祖先、历史的伊斯特尔的灵魂离开了肉体之后,她居住的区域停止了供电,一个画外音在报告着她的离世,人们聚集在她房子周围,守护着她,直到她的遗体被安葬,与她的先人相聚。与此同时,被自己的生母误杀的小金所流淌的血也预示着她的重生。

同样,1911 年在匹兹堡一个廉租屋里,聚集着一群希望找回自己失去的、却并不清楚到底是什么的房客(《乔·特纳来去匆匆》)。他们讲述的故事把观众带回到了久远的奴隶时代。观众就是在跟随剧中人物寻根的过程中,看到了非裔美国人从过去走向现在的历史。

四

威尔逊说:“我唯一研究的是音乐,它包含了我们人民丰富的历史。当我在创作《瑞尼大妈的黑臀舞曲》时,我并不需要刻意去了解瑞尼大妈,我从她的音乐中就可以找到我所需要的。仅仅听她的音乐我就可以很好地了解她。”^②如果说威尔逊的十部剧作是十幅反映 20 世纪获得自由后的黑人喜怒哀乐的画卷的话,那么布鲁斯音乐则是将这十幅画作串联起来的那条主线。布鲁斯音乐是美国非裔黑人文化中重要的一个内容,它最初是南方黑奴劳作之余述说倾诉的一种音乐形式,在黑奴获得解放后,这一音乐形式也随着他们的北上迁移而出现在了北方。到二十年代,瑞尼大妈改变了布鲁斯音乐的命运,使它登上了舞台,成为了一种表演形式,她因此也被誉为布鲁斯音乐之母。

^① John S. Mbiti, *Introduction to African Religion*, Oxford: Heinemann Educational Publishers, 1991, p. 63.

^② Herb Boyd, “Interview with August Wilson”, *Conversations with August Wilson*, ed. by Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig, Jackson: University of Mississippi Press, 2006, p. 238.

作为有着一半黑人血统的美国非裔剧作家，布鲁斯音乐是威尔逊戏剧作品的中心，是他剧中表现隐喻的方法，也是他的戏剧作品的标志。在他看来，布鲁斯音乐是黑人文化的载体，它记载了黑人受奴役、受压迫的苦难，记载了美国黑人的历史，是美国黑人文化遗产的一个重要部分。他认为，布鲁斯音乐里包含了丰富的哲学内涵，“它包含了你要想了解的黑人在美国的生活的全部”^①。于是，他的剧作有很多是直接反映布鲁斯音乐家的，如《瑞尼大妈的黑臀舞曲》、《乔·特纳来去匆匆》、《七把吉他》，有赋予布鲁斯更多象征意义的，如《钢琴的启示》等。在《乔·特纳来去匆匆》中，这种象征得到了强化，发展成了剧中人物在寻找属于自己的歌，因为这首属于自己的歌能帮助人物找回自我，“明白你是谁……然后你就可以到外面去，像个非洲人一样大声地唱你的歌”^②，“你的歌”也能帮“你”在精神上获得自由，因为一旦找到了自己的根，就等于找到了真实的自我，就不会像河面上的浮萍一样，飘荡不定。在《七把吉他》中，布鲁斯音乐也一直在剧中回荡，如幽灵一般，伴随着剧中人物出现，弗洛伊德说：“即使你不想让你的音乐出现，……它还会钻窟窿打洞地跑出来，我试过好多次了。有一次我说：‘我把你给关起来，让你自个儿待着去。’可有一天你一个人在走路的时候，它又跑出来附到了你的身上，它就这样控制着你，紧紧抓着你不放手。”^③在《海之瑰宝》中，伊斯特尔姨妈为西铁成·巴洛唱的、伴随他去骸骨之城的催眠曲中，就夹杂着很多布鲁斯音乐元素。

我们从剧作家笔下那一个个布鲁斯歌手和乐队的经历及故事中，从他们的好恶中，看到了一部布鲁斯音乐史。我们仅以《瑞尼大妈的黑臀舞曲》为例，从威尔逊对乐队及情节的安排上来探讨剧作家是如何向我们展现一群黑人艺术家的生活内涵。

《瑞尼大妈的黑臀舞曲》的场景设在一间录音棚里。1927年的一个下午，为瑞尼大妈歌曲录音的乐队成员先到了三位，他们是托雷多、卡特勒、斯洛·弗拉格。随后争强好胜的莱维也来了，他喜欢自吹自擂，还有些狂妄。他一出现就开始向同伴炫耀他脚上那双价格不菲的新皮鞋。他今天有个心愿，就是希望自己能和唱片公司独立签合同，录制自己的歌曲。最后，瑞尼大妈在她的朋友和她那个有些结巴的外甥的陪同下出现了。录音终于开始了，但是并不顺利，中断了几次。这期间穿插了乐队成员的争吵，瑞尼大妈的权威展现等。录音终于结束，要开始结账分钱的时候，莱维发现录音公司根本不会和他签什么合同，也不会让他按照自己的意愿来写歌，他们只会以每首歌五美元的价格来买他的歌，他感到十分失望，充满了挫败感。当托雷多不小心踩到了

^① Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig, eds., *Conversations with August Wilson*, Jackson: University of Mississippi Press, 2006, p. 58.

^② Bill Moyers. *August Wilson's America: A Conversation with Bill Moyers*, New York: Public Affairs Television Inc. 1988, p.16.

^③ August Wilson, *Seven Guitars*, New York: Dutton-Penguin, 1996, p.45.

他的新皮鞋时,他终于忍无可忍,找到了发泄的对象。他从口袋里掏出了小刀,向托雷多刺了致命的一刀。全剧以悲剧结束,而这一悲剧又从另一方面印证了布鲁斯音乐的内涵。高高在上的录音控制室里,白人录音师控制着黑人歌手。我们也许很难从这个剧作中看到那个年代所发生的历史事件,但是,高高在上、掌控着一切的白人,与有着音乐才能,在下面必须听从上面指挥的黑人音乐家,他们之间的关系是显而易见、一目了然的,而这正是当时的社会现实。

《瑞尼大妈的黑臀舞曲》是关于美国黑人音乐家的,剧中大量使用了布鲁斯,音乐在这个剧作中是表现剧中人物关系的一个重要元素,是布鲁斯,将一群黑人音乐家聚在了一起,是因为布鲁斯,这群黑人音乐家来到了白人开的唱片公司里录音,也正是这次录制布鲁斯唱片,托雷多送了命,而他是这个乐队里唯一识文断字的人。他被同伴杀害,是否也就预示着布鲁斯音乐在现代文明中的命运?但是无论如何,威尔逊关心的还是这群居住在芝加哥城市边缘的人,关心他们的价值、他们的音乐、他们的生存状态。布鲁斯音乐包含了太多的内容,有黑人的苦难,有喜怒哀乐。黑人用布鲁斯音乐作为武器,使自己在美国文化中占据了一个位置。

在威尔逊戏剧中,除了布鲁斯之外,具有浓郁非洲文化特色的鬼魂也是一个重要的元素,它为其戏剧增添了几分神秘和诡异的色彩。在他的戏剧里,祖先的灵魂可以从钢琴上出现,然后和现实中的人物交谈,逝去的先人的遗骸可以和后人相会并帮助他们获得精神上的解脱,鬼魂可以如常人一般在世上自由行走。它们和布鲁斯音乐一起,和剧中人物所讲述的故事一起,构成了非裔美国人的历史。

《钢琴的启示》中,幽灵如同一个实实在在的人物,出没无常。叔叔多克就看见重达340磅的、掉到井里淹死的萨特的鬼魂坐在钢琴前,那是在萨特死后第三天。剧中,萨特的灵魂一直和钢琴、土地、博伊·威利纠缠在一起,尽管萨特实际上从来没有真正拥有过奴隶,但是那架本属于他家的钢琴上刻着的奴隶肖像却一直在和他过不去,而他也一直在和博伊·威利纠缠着,想要夺回这架原本属于他家的钢琴。在博伊谈论自己找到了一个买家要收购这架钢琴,因为上面刻着肖像,可以作为一件艺术品来保值时,鬼魂就出现了。还有两次是在博伊·威利要把钢琴搬走卖掉的时候,鬼魂都出现了,最后一次鬼魂竟然和博伊·威利大打出手,从楼上打到楼下,直到打到姐姐在钢琴上弹奏,呼唤钢琴里先人的灵魂出来帮弟弟。

在《小金·海德里》中,伊斯特尔姨妈和她那只神秘的黑猫终于都没能熬过20世纪80年代,他们一同死去了。在这个剧中还有一个人失去了生命,那就是一直到死都以为老金是自己的亲生父亲的小金。小金的母亲茹碧为了救小金,却不慎开枪把他给杀了。在剧中,小金的死象征着一个终结和一个新的开始。因为他掉到了伊斯特尔姨妈黑猫的墓穴里,他的血渗入了土地,这就预示着伊斯特尔姨妈将因此获得新生。小金其实在这里是一个牺牲品,他生命的终结将为那些还活着的人换来一个更加美好的

新生活。在该剧结尾的时候，司徒·皮金站在小金的遗体边，高声唱着赞美歌，呼唤着上帝能够接纳他：“看他来了，我们把他给你送去了！”随着舞台上灯光的渐渐熄灭，我们可以听到猫咪的叫声，这意味着司徒·皮金的呼唤产生了效果，小金的死去预示着伊斯特尔姨妈的重生，也就意味着非裔美国人的未来有了希望。

威尔逊是美国当代戏剧史上一位不可多得的杰出的黑人戏剧家。在他之前，只有汉丝贝丽《阳光下的一颗葡萄干》在百老汇上演。他的成功叩开了百老汇对黑人戏剧家的艺术之门，在他身后，有一连串黑人戏剧家的剧作得以在百老汇上演。更重要的是，威尔逊通过他的《匹兹堡组歌》，把非裔美国人的历史文化、他们为争取平等权利的抗争以及他们对自己父辈奴隶身份的认同与抛弃的痛苦展现在了当代美国观众的面前，使我们看到了一个立体的、充满个性人物的美国黑人社会。

加强戏剧接受研究,构建综合的立体的 戏剧研究格局(下)^①

扬州大学文学院 陈 军

摘要:戏剧作为一种艺术形式,存在着“艺术极”和“审美极”,只不过与文学文本不同的是,其“艺术极”既包括剧作家创作的文学剧本,主要用于读者的想象,又包括经过导表演的演绎在舞台上呈现的戏剧演出,主要用于观众的视听和接受。相较于文学文本的接受研究,戏剧的接受研究更为迫切与重要。

关键词:学术史 戏剧接受 研究理念

(接上期)从系统论的观点来看,戏剧是一个复杂的动态系统,它包括戏剧创作、剧场演出、观众接受的整个过程,即所谓的艺术生产过程和消费过程。生产决定着消费,消费也反作用于生产。马克思在《政治经济学批判导言》中指出了生产与消费的同一性:“没有生产,就没有消费,但是没有消费,也就没有生产,因为如果没有消费,生产就没有目的。”^②戏剧接受不但是戏剧艺术的生产要素,也是其直接动力,剧作家、导演、演员和舞美的一切工作都以展现给观众为目的。爱德华·怀特说:“不管从任何角度来看,观众当属其中最重要者,因为其余四个部门(指剧作家、演员、技术人员、导演)的工作,从头到尾,都只为观众而努力。”^③没有观众的支持,不但艺术价值无法实现,就连剧院的生存都是问题。

从世界戏剧理论发展史来看,许多戏剧理论都是由观众意识促生的,为的是解决戏剧与观众的关系问题。早在亚里斯多德的《诗学》中,他给悲剧下的定义就暗含了观众意识,他说:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶(亦说净化)。”^④他提出悲

^① 本文为2012年度教育部人文社会科学研究规划基金项目“‘十七年’(1949~1966)戏剧接受研究”(12YJA760003)和2013年江苏省第四期“333高层次人才工程”科研项目“中国当代话剧接受研究”的阶段性研究成果。

^② 《马克思恩格斯全集》第46卷上册,人民出版社1979年版,第30页。

^③ [英]爱德华·怀特《现代剧场艺术》,台湾书林有限公司1987年版,第54页。

^④ 亚里斯多德、贺拉斯《诗学·诗艺》,罗念生、杨周翰译,人民文学出版社1997年版,第19页。

剧“净化说”是为了强调戏剧对观众心灵的道德教育作用。同样,贺拉斯在《诗艺》中提出的“寓教于乐”的原则也是考虑到观众的接受需要,他说:“寓教于乐,既劝谕读者,又使他喜爱,才能符合众生。”“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣,他写的东西应该给人以快感,同时对生活有帮助。”^①卡斯特尔维屈罗则主张舍“教”而取“乐”,他在《亚里斯多德〈诗学〉的诠释》中说:“诗的发明既然是为着提供娱乐和消遣给一般人民大众,它所用的题材就应该是一般人民大众所能懂得而且懂了就感到快乐的那种事物。”^②西班牙剧作家维迦更是主张戏剧应迎合观众心理,他宣称:“我只按照那些切望受到群众赞扬的剧作者所发明的艺术来写作;因为,既然群众付了钱来看喜剧,向他们说傻话以满足他们的爱好,是合适的。”^③但同时代的塞万提斯对维迦的主张很不以为然,认为戏剧的功用是多方面的:“在一出精心结构的戏里,诙谐的部分使观客娱乐,严肃的部分给他教益,剧情的发展使他惊奇,穿插的情节添他的智慧,诡计长他识见,鉴戒促他醒悟,罪恶激动他的义愤,美德引起他的爱慕。随他多蠢的人,看了一出好戏心里准有以上种种感受。若说一出戏具备了这些因素,反不如不具备更能娱目快心,那万无此理。”^④实际上,关于戏剧对观众的作用及如何产生作用的见解也散见在锡德尼、本·琼生、沙坡兰、高乃依、莫里哀、布瓦洛、狄德罗、歌德、雨果、莱辛、马丁·艾斯林及我国古典戏剧家王骥德、李渔和现代学者梁启超、陈独秀等人的戏剧阐释中,只不过有人主张戏剧的教益说(如我国古典戏曲理论家王骥德、李渔^⑤以及外国戏剧理论家狄德罗、

① 亚里斯多德、贺拉斯《诗学·诗艺》,罗念生、杨周翰译,人民文学出版社1997年版,第155页。

② [意大利]卡斯特尔维屈罗《亚里斯多德〈诗学〉的诠释》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第194页。

③ [西班牙]维迦《当代编剧的新艺术》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第218页。

④ 转引自余秋雨《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社1983年版,第180页。

⑤ 相对于其他文体,戏剧通俗易懂、雅俗共赏,为老百姓所喜闻乐见,成为普通百姓日常精神生活的重要内容,因此大多数戏剧家都高度重视戏剧对观众的教育作用(所谓“高台教化”)。我国元代高明所作《琵琶记》中有言:“不关风化体,纵好也徒然。”明代王骥德在《曲律》中提到戏曲要“有关世教”的宗旨,吕天成在《曲品》中曾援引其舅祖父孙鑛提出的“南戏十要”,其中就有“第十要合世情,关风化”。清代李渔在《香草亭传奇序》中说:“从来游戏神通,尽出文人之手,或寄情草木,或托兴昆虫,无口而使之言,无知识、情欲而使之悲欢离合,总以极文情之变,而使我胸中磊块唾出殆尽而后已。然卜其可传与否,则在三事:曰情,曰文,曰有裨风教。情事不奇不传;文词不警拔不传;情文俱备,而不轨乎正道,无益于劝惩,使观者、听者哑然一笑而遂已者,亦终不传。”焦循在《花部农谭》里则赞赏花部“忠孝节义,足以动人”。可见戏剧一直被委以“说教”的重任。

歌德、莱辛^①等),有人看重戏剧对民众的启蒙作用(如梁启超、陈独秀等^②),有人发现

① 狄德罗在《论戏剧艺术》中指出戏剧对观众的教育感召作用:“只有在戏院的池座里,好人和坏人的眼泪交溶在一起。在这里,坏人会对自己所犯过的恶行表示愤慨,会对自己给人造成的痛苦感到同情,会对一个正是具有他那样性格的人表示厌恶。当我们有所感的时候,不管我们愿意不愿意,这个感触总是会铭刻在我们心头的;那个坏人走出了包厢,已比较不那么倾向于作恶了,这比一个严厉而生硬的说教者痛斥一顿要来得有效。”(狄德罗《论戏剧艺术》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海文艺出版社1979年版,第350页)歌德在《歌德谈话录》中则强调剧作家的社会责任,他说:“一个伟大的戏剧体诗人如果同时具有创造才能和内在的强烈而高尚的思想情感,并把它渗透到他的全部作品里,就可以使他的剧本中所表现的灵魂变成民族的灵魂。我相信这是值得辛苦经营的事业。……所以一个戏剧体诗人如果认识到自己的使命,就应孜孜不倦地工作,精益求精,这样他对民族的影响就会是造福的、高尚的。(一八二七年四月一日谈)”(歌德《歌德谈话录》,朱光潜译,人民文学出版社1997年版,第128页)莱辛在《汉堡剧评》中则指出了喜剧的社会功用:“如果喜剧不能医治不治之症,它能够巩固健康人的健康这也就够了。《吝啬鬼》对于慷慨的人也是富有教育意义的;《赌徒》对于从来不赌博的人,也是有教诲作用的;这些人所没有的愚蠢行为,别的人却有,而他们却必须和有这种愚蠢的人生活在同一个社会里;因此,认清可能和自己发生冲突的人是有好处的;警惕坏事物对自己的一切影响也是有好处的。预防剂也是一种珍贵的药品;在整个道德中再也没有比滑稽可笑的事物更强有力、更有效果的了。”(莱辛《汉堡剧评》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海译文出版社1979年版,第427页)

② 晚清是中国戏剧现代化的转型时期,一批有识之士高度重视戏剧的启蒙教育作用。梁启超在《劫灰梦》一剧中借一书生之口说:“你看从前法国路易十四的时候,那人心风俗不是和中国今日一样吗?幸亏有一个文人叫着福禄特尔(今译伏尔泰——引者)的,做了许多小说戏本,竟把一国的人从睡梦中唤起来了。”(梁启超《饮冰室诗话》)陈独秀则提出:“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大学教师也。”(陈独秀《论戏曲》,《新小说》1905年第2卷第2期)柳亚子在《〈二十世纪大舞台〉发刊词》中直接宣称:“以改革恶俗、开通民智,提倡民族主义,唤起国家思想,为唯一之目的。”当时引进西方话剧也是从思想启蒙的角度考量的,辛亥革命时期的文明新戏常常有“言论小生”这一角色,用来对观众进行政治演说,博取观众的掌声。洪深在《现代戏剧导论》中说:“在一个政治和社会大变动之后,人民正是极愿听指导,极愿受训练的时候。他们进入剧场里,不只是看戏,并且喜欢多晓得一点新的事实,多听见一点新的议论。”(洪深《现代戏剧导论》,《洪深文集》第4卷,中国戏剧出版社1988年版,第20页)

戏剧的民族性与政治功能(如马丁·艾斯林^①),有人重述戏剧的快感说(如莫里哀^②),有人认为戏剧应专以情理娱人(如布瓦洛^③),有人针对观众群体的构成和欣赏心理提出戏剧的“贵浅显”^④说(如李渔)等等,不一而足。而一般戏剧所具备的认识社会与人

① 戏剧由于具有仪式性、公开性、公共性等特点,使其相对于其他文体更容易成为意识形态的载体和政治教化的工具。马丁·艾斯林认为:剧场是“一个民族当着它面前的观众思考问题的场所”。([英]马丁·艾斯林《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1981年版,第97页)“在仪式中正如在剧场里一样,一个团体会直接体验到它自己的一致性并且再次肯定它。这就使得戏剧成为一种极端政治性(因其突出的社会性)的艺术形式。而且正是由于仪式的本质,戏剧不仅为它的群众(或用戏剧术语来说是它的观众)提供高度精神境界的集体体验,并且切切实实地教导他们,或者让他们想到它的行为准则,它的社会共处法则。”“大多数现代的发达国家都有国家剧院(这个机构对各自的国家本身的形象作出了重大的贡献,并表明它与它的邻国有所区别),并且确实还有它们本国的戏剧,在重大的节日作为一种在仪式上重新肯定本国地位的表示来上演。”([英]马丁·艾斯林《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1981年版,第22页)周宁在《观众与读者》中也指出:“戏剧剧场接受的群体性不仅决定了戏剧主题与题材的普遍性,还决定了戏剧繁荣的历史条件:民族的命运与戏剧的命运紧密相连,民族意识高扬的时代,戏剧才能繁荣。英国的伊丽莎白时代是英国人第一次强烈地意识到独立的不列颠民族的时代,它造就了莎士比亚。同样,中国的元代与抗战时期,创造了中国历史上戏曲与话剧的高峰。戏剧的群体性要求戏剧表现大众与社会共同关心的主题,民族的生死存亡使个体有了共同的关心,共同的主题,共同的爱与恨、向往与怨怒。……新时期开始的中国当代的文艺复兴,率先是戏剧的繁荣(例如《枫叶红了的时候》《丹心谱》《于无声处》《报春花》《曙光》等剧在20世纪70年代末曾引起全国的观演热潮与轰动效应——引者注),其根本原因便是那几年人们有共同关心的主题,人们刚刚经历了共同的噩梦,仍有着新鲜的、共同的回忆和向往。”(周宁《观众与读者》,周云龙编选《天地大舞台:周宁戏剧研究文选》,厦门大学出版社2011年版,第10页)

② 莫里哀在《〈太太学堂〉的批评》中指出广大观众的常识是评判戏剧优劣的标尺,他说:“总而言之,就一般而论,我相当信任池座的称赞,原因是:他们中间,有几位能够按规矩批评一出戏,但是更多的人,却照最好的批评方式来批评,也就是:就戏看戏,没有盲目的成见,也没有假意的奉承,也没有好笑的苛求。”(莫里哀《〈太太学堂〉的批评》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海文艺出版社1979年版,第276页)他认为观众的直观快感比艺术法则更重要:“如果照法则写出来的戏,人不喜欢,而人喜欢的戏不是照法则写出来的,结论必然就是:法则本身很有问题。所以他们想拿这种奥妙东西拘束公众的爱好,我们蔑弃的也正是这种奥妙东西。我们谈论戏的好坏,只看它对我们所起的作用。让我们诚心诚意把自己交给那些回肠荡气的东西,千万不要左找理由,右找理由,弄得自己也没有心情享受吧。”(莫里哀《〈太太学堂〉的批评》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海文艺出版社1979年版,第287页)

③ 布瓦洛在《诗的艺术》中用诗一般的语言说:“你既然想舞台上一演出你的作品,便能得巴黎群众全场一致的欢心,你既想你的作品叫人越看越鲜妍,在十年、二十年后还有人要求上演,那么你的文词里就要有热情激荡,直钻进人的胸臆,燃烧、震撼着心房。倘若戏剧动作里出现的那感人的冲激,不能使我们的心头充满甘美的‘恐惧’,或在我们灵魂里不能激起‘怜悯’的快感,则你尽管摆场面、耍手法,都是枉然:你那些枯燥议论只令人心冷如冰,观众老不肯捧场,因为你叫他扫兴,你费尽平生之力只卖弄修辞技巧,观众当然厌倦了,不讥评就是睡觉。因此第一要诀是动人心、讨人欢喜:望你发明些情节能使人们看了入迷。”(布瓦洛《诗的艺术》,伍蠡甫主编《西方文论选》上卷,上海文艺出版社1979年版,第295~296页)

④ 李渔在《闲情偶寄》中提出戏剧创作需适合观众的“贵浅显”说,他说:“传奇不比文章,文章做与读书人看,故不怪其深;戏文做与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人小儿同看,故贵浅不贵深。”(李渔《闲情偶寄》,江巨荣、卢寿荣校注,上海古籍出版社2000年版,第39~40页)

生(长知识、长见解)的认知作用则早已被观众广泛接受与认可^①。

一个不争的事实是,一些导表演理论和演剧体系的形成也是着眼于观演关系来立论的。例如斯坦尼斯拉夫斯基提出的“第四堵墙”理论^②、“当众孤独说”^③、“规定情境说”^④都含有观众对表演的参照意识,他的“共鸣说”(亚里斯多德式戏剧也是一种共鸣的戏剧——通过对人的动作的模仿来达到共鸣)是希望观众能沉浸在剧情里,与舞台上的主角的情感与动作融为一体,并能产生心灵上的共鸣,所谓“演戏的是疯子,看戏的是傻子”。梅耶荷德的导演追求恰与斯坦尼现实主义演剧体系相反,他说:“既然戏剧就其本质来说是假定性的,这就意味着它一定要排除一切有自然主义之嫌的东西。”“观众到剧场里来看戏,他想看到的并不是对生活的完全复制,而是希望剧院用戏剧所特有的手法来再现生活。”^⑤他从意大利即兴喜剧和东方戏剧(包括中国的京剧)中汲取灵感,以“构成主义”的布景方法和“生物力学”的演员训练方式组织一系列演出。他的剧场不用幕布,没有镜框,“对观众的呈现是直接的,又是间接的。他坦白地把观众作为观众,同时又把他们作为戏剧的一种活力。这戏剧是要整个的剧场、舞台、座客共同来创造的。但它们对于观众的呈诉,是不用人生再现的直接语句,而是藉暗示,经过象征表达的情绪,从抽象所引发的智慧,这一些间接的媒介来呈诉于观众的”^⑥。同样,布莱希特演剧理论也与斯坦尼相区别(布氏戏剧亦称非亚里斯多德式戏剧),他是一种“反共鸣”,认为演员绝不能以感情共鸣为满足,而要能跳出角色,面向观众叙述与表演。如果说斯坦尼体系要求观众忘却他们是在剧场中,想象是生活在演员所表演的

^① 戏剧是对现实生活的一种模仿,也是社会人生的一面镜子,所谓“戏如人生,人生如戏”、“戏剧小天地,人生大舞台”是也。笔者在杭州盖叫天故居(“燕南寄庐”)看到这样两幅对联:“不大地方可家可国可天下;寻常人物能武能文能圣贤”,“优孟衣冠启后人;舞台方寸悬明镜”,彰显了戏剧对人生百态的描摹和反映。类似的戏剧对联还有:“演离合悲欢当代岂无前代事;观抑扬褒贬座中常有剧中人”,“乾坤一台戏,请君更看戏中戏;俯仰皆身鉴,对影莫言身外身”,“古事比今事,要知今事通古事;戏情即世情,欲晓世情看戏情”,“生旦净末丑,五行八做演世间百态;喜怒哀乐忧,一咏三叹唱千古风流”。

^② 在镜框式舞台上,一般写实的室内景只有三面墙,沿台口的一面不存在的墙,被视为“第四堵墙”。它对观众是透明的,对演员是不透明的,它的作用是试图将演员与观众隔开,使演员忘记观众的存在,而只在想象中承认“第四堵墙”的存在。斯坦尼体系强调心理体验说、规定情境说,要求演员在“第四堵墙”内逼真地表演,他的“第四堵墙”理论实际上是一种现实主义表演理论体系。

^③ 对“当众孤独”,斯坦尼这样描述:“……现在你所体验到的心境,在我们行话里就叫着‘当众孤独’。是当众的,因为我们大家和你在一起;又是孤独的,因为小小的注意圈把你和我们大家隔离开了。在成千观众面前表演的时候,你可以一直索居在孤独里,象蜗牛躲在壳里一样。”(《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,中国电影出版社 1958 年版,第 133 页)

^④ 斯坦尼指出:“在舞台上,为使人信服,虚假也应该成为或者显得是真实的。……假定性在舞台上就必须具有真实的味道,换句话说,它必须是逼真的,无论演员本身或是观众都必须相信它。”(《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,中国电影出版社 1958 年版,第 371 页)

^⑤ [苏]梅耶荷德《戏剧的假定性本质》,童道明译编《梅耶荷德谈话录》,中国戏剧出版社 1986 年版,第 233~234 页。

^⑥ 转引自施旭升《剧本·表演·剧场:中西戏剧文本观比较》,《艺术百家》1997 年第 1 期。

经验里,那么布莱希特则时时提醒观众是在剧场里看戏,要消除戏剧的幻想。他提出“陌生化理论”(又译“间离说”),目的是希望观众能保持理性的反思立场,“不应通过感染的方式,而应该用另外一种方法来建立演员和观众之间的接触”,“剧院不再企图使观众如醉如痴,让他陷入幻觉中,忘掉现实世界,屈服于命运。剧院现在把世界展现在观众眼前,目的是为了让观众干预它。”^①布莱希特正是出于对观众的尊重才提出了“间离效果”的概念,旨在提高观众对于戏剧行动的参与意识。20世纪后半期,戏剧日益受到影视等影像艺术的挑战,波兰著名导演格洛托夫斯基开始思考什么才是戏剧的特质,他对戏剧采用否定法,最后不能否定的东西就是演员与观众,他说:“没有观众,戏剧能存在吗?至少得有一个看戏的人,才能使戏得以演出。因此我们只剩下演员和观众了。我们可以就此给戏剧下这样的定义,即‘产生于观众和演员之间的东西’。”^②他还说:“没有演员与观众中间感性的、直接的、‘活生生’的交流关系,戏剧是不能存在的。”^③格洛托夫斯基一再宣称:“我们的演出一直是在细致地探索演员与观众之间的关系。”^④所以他提出“贫困戏剧”,认为演员的个人表演是戏剧艺术的核心,期望通过演员的肉身表演来召回观众。同样,阿尔托提出“残酷戏剧”的概念,他用的也不是“残酷”这个词的本意,而是强调戏剧要有强烈的感染力,台上一演戏,台下的观众就无法不引起反应,阿尔托说:“我主张像弄蛇一样对待观众,通过观众的机体,而使他们得到最细微的概念,先是用粗犷的手法,这些手段逐渐细腻起来,但粗犷的手段从一开始就抓住观众,因此在‘残酷戏剧’中,观众坐在中央,四周是表演。”^⑤阿尔托力求消除演员与观众的隔阂,希望戏剧的演出能使观众达到一种癫狂和痉挛状态,给观众以“真实的咬啮”,他进而比照音乐治疗提出对观众身心的戏剧治疗作用。值得一提的是,阿尔托、格洛托夫斯基等人所提倡的新型观众学在我国(包括台湾)20世纪80年代的探索戏剧(含台湾实验剧展)中产生了广泛而深远的影响,探索戏剧改革戏剧舞台(从镜框式舞台向旋转式舞台、T形舞台、全包围舞台、半包围舞台转变),力求打破“第四堵墙”的限制,强化观众的戏剧参与和介入,突出观演之间的互动,极大地丰富了戏剧的表现手段,拓展了戏剧的表现空间。正如林克欢所指出的:“实验戏剧家们想出种种办法去触动观众、影响观众、诱发观众作出反应。迷惑、恐吓、挑衅、谩骂……都成为他们手中的武器。只要处理得巧妙、恰当,也可以造成一种整体性的戏剧氛围,使观众在刹那间或较长的一段时间里产生亲临其境的幻觉。于是观众不仅仅是戏剧事件的旁观者,而

① 《布莱希特论戏剧》,丁扬忠等译,中国戏剧出版社1990年版,第262、263页。

② [波兰]耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》,魏时译,中国戏剧出版社1984年版,第23页。

③ [波兰]耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》,魏时译,中国戏剧出版社1984年版,第9页。

④ [波兰]耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》,魏时译,中国戏剧出版社1984年版,第5页。

⑤ [法]安托南·阿尔托《残酷戏剧及其重影》,桂裕芳译,中国戏剧出版社1993年版,第81页。

仿佛成为一名见证者、参与者。”^①“观众不再是戏剧演出隐喻意义上的合作者，而是作为戏剧活动的有机构成一再被包容到整体的戏剧结构中去。”^②

迄今为止，国内外关于戏剧接受的研究主要停留在美学层面上，这方面的国外研究成果有：美国艾·威尔逊的《论观众》、法国安托南·阿尔托的《残酷戏剧及其重影》、波兰耶日·格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》、英国马丁·艾斯林的《戏剧剖析》、德国布莱希特的《布莱希特论戏剧》、英国彼得·布鲁克的《空的空间》等；国内研究成果有余秋雨的《戏剧审美心理学》、戴平的《戏剧——综合的美学工程》等，主要集中于戏剧批评的理论研究、观众在戏剧本体中的位置和作用研究（例如“第四堵墙”理论、“间离效果”等）、观众审美心理研究等，而关于戏剧接受的实践性研究还是空白，至今没有出现一部关于中国现当代戏剧接受方面的研究专著。这与戏剧接受研究需要大量的史料支撑、特别耗时耗力（例如查寻观众原初的接受反应就很艰难）有关。所以，相较于戏剧文学研究的丰富深厚，戏剧接受研究（尤其是实践性研究）明显薄弱与滞后，难怪帕维斯在《戏剧接受美学：一些关系上的变化》一文中指出：“尽管戏剧作品总是被细致地研究，甚至是创作和功能上最微不足道的技巧都被详尽地加以分析，但观众接受的问题似乎被完全忽略了。”^③我国现代文学著名学者王瑶也指出：“话剧创作毕竟和小说不同，它除去具有文学特点外，还具有戏剧特点，这是话剧文学研究者不能不注意到的，我们既要注意到舞台演出中导演和演员的再创作及其效果，也要注意到观众在接受过程中的反馈作用，这对话剧文学的研究也是很重要的。过去我们很少注意到剧作与观众的关系。所以我们主张话剧文学的研究既要重视它的文学特点，同时也不能忽略它的戏剧特点。”^④

将戏剧接受（这里还应注意戏剧接受研究与观众学的区别^⑤）纳入审视范围，可以拓展戏剧研究的空间和格局，更加综合地立体地研究戏剧整体运行状况，其研究意义有以下几点：

一、弥补戏剧接受研究之不足。接受美学不仅是一个理论命题，而且更是一个实践的命题。加强戏剧接受的实践性研究，具有戏剧研究“补白”之作用。在理论上反思

^① 林克欢《戏剧表现论》，中国社会科学出版社 1993 年版，第 83 页。

^② 林克欢《戏剧表现论》，中国社会科学出版社 1993 年版，第 94 页。

^③ Hersh Zeifman, Cynthia Zimmerman (eds). Contemporary British Drama 1970—1990 [C]. Hounds-mills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press Ltd, 1993.

^④ 王瑶《关于开展话剧文学的研究工作》，《话剧文学研究》，中国戏剧出版社 1987 年版。

^⑤ 戏剧接受研究不同于“观众学”。前者是从接受美学角度对作品反馈和评介的动态考察，从实践操作层面关注戏剧作品的接受史或效果史，对戏剧批评更为重视，当然也涉及普通观众审美的变化，它始终把读者（观众）作为戏剧的一个有机组成部分（与作家、作品、演出并行）来研究。后者主要研究对象是观众本身的问题，诸如，观众欣赏戏剧时的审美体验，观众与戏剧艺术家的关系，戏剧观众队伍的结构、文化层次，观众审美需求与欣赏水平的变化，观众的审美心理等的理论研究。

戏剧接受与时代、社会、政治、文化风尚、审美主体的关系,考察观众精神结构、欣赏习惯、接受心态和审美价值观念的演进,深化戏剧艺术生产、传播、接受与消费规律的研究。在实践上总结中国现当代话剧接受的经验与教训,为当下戏剧/文化的建设与发展提供借镜,有助于推动社会主义核心价值体系的文化强国的建设。

二、推进中国现当代戏剧研究的深入。读者与观众的接受是制约文学艺术发展的一个重要力量,它潜在地决定着艺术风貌。从观众接受角度考察戏剧现象、戏剧运动、作家作品、戏剧流派等,可以增强戏剧研究的动态感、历史感以及当代性与科学性,推进和深化中国现当代戏剧的研究。

三、丰富戏剧研究的多元内涵。以往的戏剧研究主要集中于戏剧文学的研究,次之为舞台实践,基本上是一种“单行线研究”。但美国戏剧家艾·威尔逊在《论观众》中说:“戏剧是一条‘双行线’街道,一方面包括那些创造戏剧的人——演员、剧作家、导演、设计和技术工人——另一方面又包括观众。戏剧经验的性质可从这两个方面来考察,并且我们也要考虑这两个方面的观点。”^①而从戏剧接受研究切入,可以拓展戏剧研究的空间与格局,使其研究内涵更加丰富多元。例如可以研究不同题材和类型的戏剧接受,剧作家的观众意识(接受观)对其戏剧创作的影响以及剧作家的自我阐释对观众接受的影响,研究不同时代的观众(读者)为何对一部作品有不同意见及其原因,指出观众(读者)在不同时代不同环境下对作品的期待心理、审美情趣、文学爱好以及对创作的影响。此外还包括戏剧接受的主要内容研究(例如对一部戏剧的主题、人物、结构、语言等分歧性接受或背离性接受),作品被读者广泛接受并引起轰动效应的原因探析,作家对观众接受的接受(包括接受后再创作),经典戏剧的“经典化”过程研究,戏剧不同版本比较及其原因分析研究,戏剧接受史(作品接受轨迹、价值变动与地位沉浮)研究,戏剧接受与时代、社会、政治、文化的关系研究,戏剧创作(不同版本的修改)与观众接受的互动关系研究,观众接受心理和审美习惯研究,观众精神结构、欣赏习惯和审美价值观念的演进研究,戏剧批评家对普通观众接受的影响研究^②,戏剧争鸣及相关理论问题研究等。有的学者(例如钱理群在《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》中提出

^① [美]艾·威尔逊等《论观众》,文化艺术出版社 1986 年版,第 9 页。

^② 周宁曾这样解释戏剧批评家与普通观众的关系:“戏剧批评家既是观众的成员”,“但又不是普通的观众,他比一般观众更富有理智和批判能力,并以审美诠释为指归”,“剧评家是理智的观众、训练有素的读者”(周宁《观众与读者:从接受美学角度看剧场艺术与剧本文学的差异》,《南京大学学报》1990 年第 4 期)。批评家不但帮助观众深刻理解作品,还要引导广大观众提高自己的欣赏水平和审美能力。

“要开拓研究的视野,建立起‘作家—作品—读者(包括研究者)’的三维研究空间”^①还把剧本的舞台演出也看成是一种戏剧接受,即认为导表演对剧本的舞台处理也蕴含着他们对剧本的一种认知和接受^②,因为导表演艺术家总会以一定的观点来看待剧作所描绘的世界,从各种角度去挖掘戏剧的思想内涵,以此来展现他们对剧本的新的解释。这就又牵涉到戏剧的演出史,戏剧演出与戏剧创作、观众接受的互动关系等,使得研究内容更加复杂和繁富。

四、有益于中国现当代戏剧史的“重写”。现今出版的几部中国现当代戏剧史都局限在戏剧生产和再现的范围(采用的是文学思潮与运动加作家生平介绍和作品分析的“板块结构”),而忽视戏剧接受和影响的维度,写作体例尚不够全面和完整。接受美学的出发点正是源于对以往文学史的不满而企求写出新的文学史,H.R.姚斯在其著名论文《文学史作为向文学理论的挑战》中指出:“一部文学作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的。因为只有通过读者的传递过程,作品才进入一种连续性变化的经验视野。”“一部文学作品,并不是一个自身独立、向每一时代的每一读者均提供同样的观点的客体。它不是一尊纪念碑,形而上学地展示其超时代的本质。它更多地象一部管弦乐谱,在其演奏中不断获得读者新的反响,成为一种当代的存在。”^③文学史不仅是作家作品的历史,而且也是读者阅读、反应和接受的历史,接受意识参与决定文学作品的价值和地位。王卫平在《接受美学与中国现代文学》中指出:“一部有生命力的、高层次的现代总体文学史,应该是主体的、动态的文学史,它应该全面地研究现代文学活动整体的三个环节,即文学创作,文学作品,文学接受。”(除了总体文学史外,他还建议写专门的效果史或接受史)^④加强戏剧接受的“共时性”与“历时性”研究无疑有益于中国现当代戏剧史的“重写”(戏剧史的构成除了文学史、演出史以

① 钱理群在《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》后记中说:“不仅要下力气研究‘作品’本身,而且要研究作品的‘生产’过程与‘消费’(传播,接受)过程,尤其要努力探寻作品(客体)生命形态与作家(主体)生命形态(心理素质,精神状态……)之间的契合点,以及作品(被接受对象)生命形态与读者(接受对象)生命形态(观念,心里欲求,审美经验……)之间的契合点。——而所有这一切,都必须在历史的运动过程中,在各要素之间互相撞击、影响、渗透、制约中去把握:这显然已经不是单纯的‘传记’的研究,而进入‘文学史’的领域了。在我看来‘作家—作品—读者(包括研究者)’三维研究空间的建立,将带来文学史研究的重大突破,多年来,一直心向往之而苦于找不到入门之径。现在我终于在‘戏剧’上找到了突破口,这是因为‘戏剧’文体本身就特别强调导演、演员以及观众(他们都是戏剧文学作品的接受者)的参与与再创造。”(钱理群《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》,浙江文艺出版社1994年版,第487页)

② 龚和德在《西方演剧史论稿·序》中指出:“一部名著可以有各种不同的演出处理,表面看来只是形式、手法上的不同,实际上它包含了内容上的若干差别,即不同的导演、舞台设计者对于原作有种种不完全相同的理解、想象和演出目的性。因此,形式的探索,本质上就是内容的探索。”(龚和德《西方演剧史论稿·序》,转引自吴光耀著《西方演剧史论稿》,中国戏剧出版社2002年版,第6页)

③ [英]H.R.姚斯、[美]R.C.霍拉勃《接受美学与接受理论》,周宁、金元浦译,辽宁人民出版社1987年版,第24、26页。

④ 王卫平《接受美学与中国现代文学》,吉林教育出版社1994年版,第260页。

外,还应包括接受史)。

五、研究方法上的创新价值。戏剧研究要尊重和遵循戏剧文体的特点,贯通从戏剧创作到舞台演出、戏剧接受的全过程,从生产过程与消费过程的统一与运动中去把握中国当代戏剧,这样的研究更加接近戏剧本体研究,在研究方法上富有创新价值。

《梅鼎祚年谱》补正

浙江大学人文学院 李慈瑶 周明初

梅鼎祚(1549~1615),字禹金,又字彦和,号汝南、蟬隐、无求居士、千秋乡人、胜乐道人,宣城(今属安徽)人。以博学闻名,是明代中晚期驰名的诗人、戏曲家和编纂家。他创作和编纂的文献数量庞大,广泛涉及诗文、戏曲、小说、文学批评等各个领域。他的存世著作有诗文集《鹿裘石室集》、《梅禹金诗草》,传奇《玉合记》、《长命缕》和杂剧《昆仑奴》;另外,他还编纂了诗歌集《古乐苑》、《汉魏诗乘》、《唐二家诗钞》,散文总集《书记洞诠》、《历代文纪》、《释文纪》,小说集《青泥莲花记》、《才鬼记》,宣城地方诗文集《履斋遗稿》、《宛雅》等。他的未传世著述则包括:《六朝诗乘》、《唐乐苑》、《女士集》、《才幻记》、《才神记》、《囁胪志》等。

徐朔方先生的《梅鼎祚年谱》是目前仅有的对梅氏生平做出精微、系统研究的重要成果,见于徐先生《晚明曲家年谱》的赣皖卷。作为一部出版于20世纪90年代初的巨著,《晚明曲家年谱》既是后辈学者必不可少的工具书,也为个案研究提供了足资借鉴的范式。一手至幼,百密一疏,加之明代诗文之繁富、可见文献之稀缺,原谱中不可避免地存在着错漏。兹就梅鼎祚研究之便,在徐先生《梅鼎祚年谱》的基础上陆续作出补正,汇成以下文字。

徐先生的年谱以年为单位,每年第一行标年号、年份及梅氏年龄,下列梅氏当年经历数条不等。每条第一行简述具体活动,包括人际交往、诗文创作等,下附文献资料及考证过程。有时,不同年份的材料会被置于同一条下,以利于读者对事件前后脉络的掌握。但总体看来,其年谱是以编年体形式进行顺叙的。

笔者的《〈梅鼎祚年谱〉补正》遵循徐先生原谱的基本格式,逐年补正。若补充原谱已有条目之阙,则用“(补)原谱某条”字样;若补充原谱所无条目,则用“(补)”字样;若纠正原谱错误,则用“(正)原谱某条”字样。

因为笔者水平有限,所以补正中还存在很多不尽完善的地方,例如生平活动的补充不完整、相关人物信息的缺失、系年有误等,敬待广识指正。

明世宗嘉靖二十八年己酉(1549) 一岁

(补)原谱“正月初三日生于北京”条。

据《明分省人物考》卷三十八载,梅氏“孕七月而生,幼清臞甚然,英颖绝伦”,

是早产儿。

另，除“胜乐道人”外，“汝南”、“无求居士”、“千秋乡人”、“甘木生”等也是梅氏曾用之号。

嘉靖三十七年戊午(1558) 十岁

(补)补邑庠生，入学一月。

《明分省人物考》卷三十八载：“始卯与两兄俱补邑庠，随饩廪一月而两兄相继捐逝。”

(补)受知泾县知县谢阜，为忘年交。

本集书牍卷十《与桐庐赵孝廉》云：“尊太公往令泾川，鼎祚年仅称弱耳，偶藉邻封，得参后乘，杯酒淋漓，歌谭狎浪，实为忘年之交。既太公解绶自睢……谢太公几前尚负此生刍一束，愧过愧过。”据《(嘉庆)宁国府志》卷三载，谢阜为建宁人，嘉靖三十七年至嘉靖三十八任泾县知县，岁贡罢去。

《(康熙)建宁府志》卷三十四《文苑》载：“谢阜，字少岗，瓯宁人，十岁能诗。为泾县令，撰《三都赋》，为宗伯夏公以言有触沮之。作《镇人垂泪歌》，弃泾。归筑铁汉楼，著《历代大事观》，纂宗谱。每属诗文，笔不加点，无妙绝，时人称‘富沙谢东陂’。”

嘉靖四十二年癸亥(1563) 十五岁

(补)闻守愚师于宁国府景德寺开堂说法。

本集书牍卷十《与三怀师》云：“弟子比欲为《宛陵禅蔚》一书，无极老师塔铭愿惠一幅，往为罗使君开堂敝郡，所讲何经？时吾师为首座，能记忆否？此宛陵一大因缘也，书成就吾师序之。”府志卷三十一载：“守愚，金陵报恩寺僧，通三藏。嘉靖癸亥，太守罗汝芳迎至，开堂景德。”景德寺在府北陵阳峰上。“无极老师”当即守愚和尚，“三怀师”未详何人。查梅氏并无《宛陵禅蔚》一书传世，或未写成。

隆庆二年戊辰(1568) 二十岁

(补)初识郭子章。

本集书牍卷六《与郭青螺大参》云：“鼎祚初谒先生始踰弱，健犊森鷟，勃勃不可当。岁纪且周，发随心短。”二人相识应在是年后。

隆庆六年壬申(1572) 二十四岁

(正)原谱“辑《宛雅》成”条之“甘本生”应为“甘木生”之误。

查《四库全书存目丛书》所收《宛雅初编》，其目录及各卷卷首的作者都写作“甘木生”，印刷清晰，应非“本”字缺笔。

(补)原谱“秋，游南京”条。

本集诗集卷八《南都访朱秉器比部》应作于是年先后。按朱孟震为隆庆二年进士，除南刑部主事，历郎中。万历二年，出知重庆府。

万历二年甲戌(1574) 二十六岁

(补)得长子。

本集书牍卷六《答汪仲淹》云：“仲嘉以去秋晤秦淮渡头承兄消息……兄弟之困至于今日而极矣。门中之辱与庭内之寇相继而起，子马、太符皆避难远徙，弟尚展转虎口间……而酸言苦语未及竟楮，益堪迸泪。弟业治装西，忽为当路者急足召还，恐须卜良月之交耳，望善饭自爱。儿子长者年十五，仅通章句，不欲令妄干有司。”信为万历十六年同族争产事起时作，彼时长子十五岁。

万历三年乙亥(1575) 二十七岁

(补)见姚汝循。

本集书牍卷八《答姚叙卿使者》云：“别十九年而晤公于鹫峰。”鹫峰之会在万历二十二年。

(补)会休宁知县陈履。

见本集诗集卷六《落石台陈休宁德基招集陈仲鱼以一苇游从》。

《(道光)休宁县志》卷七载，陈履万历元年至万历三年任休宁知县，号定庵，东莞人，有德政。《(光绪)广州府志》卷一百二十四有传：“陈履，字德基，本名天泽。隆庆五年辛未进士，授蒲圻令。移繁休宁，俗尚轻靡健讼，履以谨约化之。丁父忧，补崇德令，迁苏州海防同知……迁户部郎中……擢广西副使，备兵苍梧，以病归。”

另，同集诗集卷十五《九日前万伯武归自白岳为陈休宁德基致声》之作当在是年先后。

万历四年丙子(1576) 二十八岁

(正)原谱“汤显祖、龙宗武来聚”条。

原谱云：“奇方，字孟颖，后为宣城知县。”误。据府志卷三及卷五名宦附可知，姜奇方于隆庆五年任宣城知县，今年上计。

万历五年丁丑(1577) 二十九岁

(补)秋，作诗《赠沈比部箕仲》。

《鹿裘石室集》诗集卷四《赠沈比部箕仲》有注：“时以论囚来南。”汪道昆《太函集》卷五十七《明封安人沈母谢氏墓志铭》言：“箕仲丁丑成进士，既以论囚使江南，毕使将奉封比部。”又按《(乾隆)鄞县志》卷十六载：“沈九畴，字箕仲。万历五年进士，授刑部主事。”《两浙名贤录》卷二十之《江西左布政使沈箕仲九畴》亦载：“沈九畴，字箕仲，鄞人。丁丑进士，释褐刑部。”可知，沈九畴于万历五年春试成为进士，“论囚来南”正是新科进士授官前的观政，时间大致在半年以内，观政毕则当年即可授职刑部。

因论囚选在秋季，以避春生之气，故此诗有“秋霜悴百草，天地肃余威”之句，既点诗作时间，又兼象刑部之威肃。另外，诗中如“维时子特达，矫迹升青云。一佐爽鸠氏，厥职司详刑”、“刑家虽尚断，惟恤犹所宜”、“薄牒何纠纷，决之不崇朝”等句子也都是针对沈氏新任刑部一事而说的。

万历六年戊寅(1578) 三十岁

(补)为龙宗武祖补作《处士泰和龙君墓表》。

见本集文集卷二十一。文云：“处士歿五十六年为万历戊寅，而宗武来姑孰郡丞。”故当年有芜湖之邀。

(补)作书《奉唐外舅》。

本集书牍卷一《奉唐外舅》中言：“邺都乃形胜之区，河防非簿书之秩。双旌危指，眺听俱清。一榻高悬，心神独朗……川楼公计已上任，大雅在斯，伏膺有日。”《明分省人物考》卷三十八“唐汝迪”条载，唐氏“戊寅移河南参政，未几移参江西”。“川楼公”即吴国伦，字明卿，号川楼。按《(雍正)河南通志》卷三十一载，吴氏曾任河南布政司左参政，唐氏则为右参政。信中述及川楼公上任一事当即指此。

(补)得长女。

梅氏万历十九年春丧长女。本集书牍卷八《与韩君陈》云：“弟往有女十四而夭。”

万历七年己卯(1579) 三十一岁

(补)作诗《赠陈御史希美》。

本集诗集卷三《赠陈御史希美》序言：“丁戌之际，太史沈子甫侍中请急还里，陈子坐台考，解御史为它官，此其故予不敢知。”诗序又言：“予既为诗赠沈子，于陈子亦有赠焉。”赠沈诗即《讼诗贻沈子》，是为了万历六年沈懋学因忤张居正而被迫撤职告归一事所作的。

《南京都察院志》卷七职官五载，希美于万历五年任贵州道御史。《皇明留台

奏议》载其万历六年二月所上《乞及时修举以裨治安疏》，谏言路不广、士气不振、逶迤逢迎等时弊。《万历野获编》卷二十八“现报”条载：冯保败，为兵部郎中前御史陈希美所论，举王大臣事。《万历疏钞》卷二十载：陈希美任南京兵部郎中，万历十一年二月劾冯保，上《罪人既得天讨难容息乞圣明亟加诛戮以绝乱萌以安宗社疏》，则“它官”当即为南京兵部郎中。又《万历疏钞》卷十载，陈氏于万历十一年上《乾纲独断寓内廓清乞及时分别邪正广开言路疏》，弹劾居正专断任私。梅诗中有“直道终弃捐。朝趋魏其侧，暮谒票骑前。入则各自媚，出则争死权”的句子，又点出时间在“丁戌之际”，虽然“此其故予不敢知”，特为隐晦，则可推知，陈希美解官必定也与逆居正夺情一事有关。“台考”应指万历五年十一月居正为排除异己举行的闰察。按《讼诗贻沈子》为万历己卯七年作，此诗或亦作于该年。

(补)作诗《与龙河南》。

见本集诗集卷三，共四首。其二云：“送子何所适，所适河之阳。”罗大纮《紫原文集》卷十一《参议澄源龙公墓碑》载：“己卯冬，上六年计，迁河南守。”

万历八年庚辰(1580) 三十二岁

(补)二月，作书《与林元和库部》。

本集书牍卷四《与林元和库部》言：“是月之朔，服从吉矣，乃敢削牍上尘侍书，敝草一部敬请郢财。”按《庚辰二月免服感怀》可知，此信当作于是年二月。“敝草一部”当指《予宁草》。

(补)原谱“四月，代作《李别驾守全州序》”。

本集诗集卷十《送李别驾守全州》应为同年作。此诗另见于清汪森《粤西诗载》卷十二，题作《城东亭送李别驾守全州》。

(补)秋，与唐汝迪、沈懋学、吴伯与夜饮，并居间为唐沈两家联姻。

本集文集卷二十二《祭外舅唐嘉议公》云：“昨岁之秋连姻沈生，而以鼎祚居其间，置酒高会。鼎祚及吴生挟清倡酣达旦，公中自逸去，而潜自壁间窥两生，且时时趣竖子行酒。”沈生即沈懋学。吴生为吴伯与，鼎祚姑子也。

万历九年辛巳(1581) 三十三岁

(补)作诗《东溪陪詹尹祀王府君祠》。

本集诗集卷三《东溪陪詹尹祀王府君祠》序称：“府君名嘉宾，近代良吏。其东溪石梁善，建多，以迁去，数载无禄。宣城尹詹君乃即其浒为府君祠堂修祀事焉，顾予小子亦在旅，献属有诗。”按《(乾隆)江南通志》卷一百十六载：“王嘉宾，字光国，滕县人。隆庆中知宁国府，刻《文天祥劝农辞》，诫谕勤恳。泾奸

民董代聚众将倡乱，檄兵捕治。先是，东溪以舟济，时苦漂溺，为建石桥四十丈，民德之，称惠济桥。”

本集文集卷二十二《王府君诔》言：“万历庚辰夏四月，山西按察司副使故宁国府君王公嘉宾无禄于滕府……越岁之冬，讣音遥属……文翁崇祠于西蜀，将有事焉；仲卿徙葬于桐乡，嗟何及矣。”按府志卷三职官表载，詹事讲万历五年任宣城知县，十一年离任。则从主持修建王公祠到祠成祭祀总不出万历九年冬至万历十年间。原谱系《王府君诔》、《告东溪王公祠》和《祭东郡王封君》三篇于是年，今从之。

(补)作诗贺《龙君扬金宪以五开之捷进秩》两首。

见本集诗集卷十七。罗大纮《紫原文集》卷十一《参议澄源龙公墓碑》载，龙宗武“亲督矢石间。起辛巳仲冬十八日，迄二十二日，凡五昼夜，攻战十数……亲策马获其渠一人，斩以徇，贼气沮……遂入，反覆开谕，越二日，夕始还。五开平，巡抚上其功，诏以君扬参议湖广布政司事，备兵兼学秩如故”。

万历十年壬午(1582) 三十四岁

(补)病疽。

本集书牍卷三《与张侍御》云：“壬午秋，鼎祚方倚庐，而明公有閩中之役。是时，鼎祚又且病疽也。”

万历十一年癸未(1583) 三十五岁

(补)《汉魏诗乘》编成，作《〈汉魏诗乘〉序》。

《四库全书存目丛书补编》收北京大学图书馆藏明万历十一年刻本《汉魏诗乘》，序云：“千秋乡人梅鼎祚撰。”末云：“万历癸未七月既望书于玄白堂。”并有阴文印钤“禹金”、“梅鼎祚印”各一。

(正)原谱“作书《答麻十洲户曹》”条。

原谱考：“麻十洲，名溶，官户部主事，鼎祚之亲翁。”误，麻溶实为鼎祚姊夫麻涵之弟。本集文集卷二十四《祭麻太仆公》云：“余姊为公丘嫂，而公之女适余子。”麻溶，字明之，又字如水。

(补)作书《与友人》。

见本集书牍卷二。书云：“君扬业罢官，乃复有用旧事迹之者。此其事大较本在上而不在下，其意以救君典，而不能并全吴生。里中人士不惟其颠末，独归罪焉，今得两重矣。然因以崎仆，谓仆以义故党君扬。若仆中固欲为君扬解分，亦为君典地下代报耳。口语籍籍，可畏奈何！”罗大纮《紫原文集》卷十一《参议澄源龙公墓碑》载：“明年癸未，复当大计吏。君扬自谓尽瘁王事有功，

可幸亡罪，而向所触怒贵人已在政府，嗾言者论君扬罢归。亡何，又以吴生事谕逮，戍合浦。”《万历疏钞》卷十九有孙维城今年四月上《邪臣献媚戕杀无辜乞赐重究以雪冤愤疏》，言“于万历十一年三月二十七日，有宁国府已故生员吴仕期妻贡氏”上告龙氏。按信中所论，则此事梅氏亦受牵连。

本集诗集卷十一《龙君扬以宣城事听勘至吴，携酒出慰》二首亦近时所作。此案固有两说：一说吴仕期为文刺张居正父丧不奔之事，龙宗武为张氏爪牙，有意置吴生于死地；一说见罗氏碑文，言“江抚且欲以吴生事及其乡人沈君典。君典孝廉时为君扬所知，丁丑殿试第一，而遇执政夺情，至杖言者，销编修邹进士等。君典亦上书见忤，移病归，君扬益怜重之。至是知江抚意，甚骇，曲庇君典，不暇宽吴生矣。吴生闻执政语，计必不自全，又值丞他往，度归辄毙，遂发愤绝吭死。君扬为流涕，捐六千钱殡敛之，实未有加于吴生也”。考梅氏之语，似以后者为近实。

(补)作书与旌德知县岳元声。

见本集书牍卷六《与岳旌德希伯》。据府志卷三载，岳元声，字之初，嘉兴人，是年任旌德知县。

万历十二年甲申(1584) 三十六岁

(补)会吴县知县傅光宅。

见本集诗集卷十一《虎丘同傅明府伯俊憩素师经堂》与诗集卷十七《答傅吴县伯俊》。据《(同治)苏州府志》卷五十三载，傅光宅明年离任。卷七十一有传：“傅光宅，字伯俊，聊城人，进士。万历八年，以灵宝知县改知吴县。慷慨识大体，精心吏事，案无留牍，时有丈量之令。闾右里胥互为奸诡，光宅摘发如神。喜接文士，暇辄延之谈宴。善榜书，祠庙刹院厅署多为题额。”

傅光宅后任南京兵部郎中，本集书牍卷八《与傅伯俊武选》为其秋间到任前所作。书云：“王丞相有言：‘不如是何以为京师?’鼎祚留辇下，见士大夫匆匆可笑也。”则信之作当在万历十九年入京之后。

(补)作书《与史司马》。

本集书牍卷六《与史司马》第一通云：“仆悼亡三阅月而南，南两月而反南中。”

第二通又云：“春中附一书郡役，乃至今淹未发也，书犹如此，人何以堪？”则可知二信为今年先后作。

又本集文集卷二十一《史安人传》云：“史君因以安人归史君。及归之明年，史君举于乡。又三年，成进士，为宁国司理，封安人孺人。安人封，则以史君为司马郎。”“史司马”即史元熙。

(补)作书《与殷夷陵开美》。

见本集书牍卷六。《(嘉庆)直隶太仓洲志》卷二十八载：“殷都，字无美，一字开美。工词赋，有盛名于时。万历十一年进士，年六十矣，知夷陵州。”《(万历)嘉定县志》卷十一载：“殷都，字开美。少负俊才，多长者之交。所为文不专于应举，而以辞赋有名，故晚而后遇。姓豪，然其居官刻苦自励。守夷陵六年，为职方郎。又三年，归。”

万历十三年乙酉(1585) 三十七岁

(补)暮秋，作诗《金陵客怀》八首。

见本集诗集卷十一。朱彝尊《明诗综》卷六十二选录《金陵客怀》第二首，题下注曰：“乙酉暮秋作。”或别有所本。

万历十四年丙戌(1586) 三十八岁

(补)寄书龙膺。

见本集书牍卷六《与龙君善》。书云：“足下去刑章教，且以龙湫雁蕩近在庑下，与新都黄白相颉颃。”龙氏初字君善，改字君御。《明诗纪事》庚签卷十三云，龙氏曾“除徽州推官，谪温州教授，历国子博士，迁礼部主事”。按《(道光)徽州府志》卷七载，龙氏于万历八年至万历十三年任徽州府推官。此信当作于由推官改任教授时，故有“去刑章教”、“龙湫雁蕩”与“新都黄白”之比。

万历十六年戊子(1588) 四十岁

(补)夏，致邮薛君。

见本集书牍卷八《答屠长卿》。

万历十七年己丑(1589) 四十一岁

(补)原谱万历十七年“作书贺蹇达升兵部左侍郎”条。

本集书牍卷十五《奉蹇督府》亦作于明年。

(补)作诗《送辰甫叔守安吉》。

见本集诗集卷十二。《梅氏诗略》卷三“梅守极”条载：“梅守极，字建甫，号斗枢，万历丙子举人。知安吉、高唐二州，同知建宁府。”查梅氏诸叔中似无字“辰甫”者，亦另无知安吉者，按梅建甫名“守极”，号“斗枢”，或乃“辰”字之由来。《(同治)安吉县志》卷九“职官表”载，梅守极于万历十七年至万历二十年任知县。

万历十八年庚寅(1590) 四十二岁

(正)原谱“补恩贡”条之“蕃祚”应为“台祚”之误。

陆弼诗《梅泰符入楚吊丘潮州,还游燕赵,访余广陵,作诗送之,兼寄其从兄禹金都下二首》中的“泰符”为梅台祚之字,非蕃祚也。

(补)作书邀夏云父再会。

见本集书牍卷七。书云:“忆与足下初把手,城头细柳共床头新醪争绿也。今且其时,而飞械适至,然柳凡五易条矣……仆方卧家未北上,径南漪而帆敬亭,果然也。傥足下能见寻,更有争绿之新醪在。”今年北行暂缓。

(补)作书与业师姚嘉穀,约顺路拜会。

见本集书牍卷六《答姚先生真定》。书云:“……欲就北闹了此葛藤妄念耳。开春杖马篷而来会老师,上郡最矣名署,清曹定当首拜。鼎祚虽羁旅燕市乎,侧坐篝灯,每闻自公,绪论如昔者在门墙时,抑何幸也。先得借老师宠一登北岳,又生平所仰止矣。河间王使君往于庐江,奉一书。”姚氏为宣城举人,时任真定同知。与“王使君”书详参明年相关条目。

同集文集卷二十一有《姚氏世节传》。

(补)作书《与陈户曹》。

见本集书牍卷六。书云:“鼎祚来春循次北上,和歌燕市,足乐也。辄因羽顺,敬申台候,行云东注,我思如何?”

(补)作书《与吴中寰督学》。

见本集书牍卷六。书云:“明春或循次北首,得蒲伏交戟之内,犹可抵稷下之谭锋,探孔林之遗璧。”

万历十九年辛卯(1591) 四十三岁

(补)作书《答曹子念》。

见本集书牍卷九。书云:“仁兄新卜适清嘉之乡,又多素心之侣,蔗境渐甘,榆晖益耀……《移居诗》辱命久未报,鼎祚数年意绪荒忽,旧殖且落,其间偶纂辑一书,近稍就竟,至于小巫见大巫,便觉气索,固自情实不隐也。大火西日,当不敢遁,惟无足题郊居之屏为愧。”

《列朝诗集小传》丁集中载:“子念,字以新,太仓人。元美之甥,所谓近体歌行,酷似其舅者也。为人倜傥,重然诺,有河朔侠士之风。元美歿,移居吴门,萧然穷巷,门无杂宾。”王世贞去年卒。梅氏《古乐苑》刊刻将尽,信中所云“其间偶纂辑一书”者当即此。

(补)二月,作《游先民见访,出示汤义仍诗依韵》。

见本集诗集卷十九。诗云:“问知来月闰春三,到值梅枝暖向南……兰署旧时招客处,可仍细帽拂斜簪?”自注:“末为义仍《招梅生篇》语。”今年恰有闰三月。

另可参《汤显祖全集》第八卷《招梅生篇》，中有“斜簪细帽作轻飘”之句。

(正)原谱“四月三日离家北上，四月抵北京”条。

本集书牍卷七《与徐少司空》云：“偶淹南中，十四日渡江，六日而次南徐……是日东岸束马，会仓台护行者还，敬候台履，并陈谢私，临发瞻竚。”原谱据《与刘令公》及《与萧太公》两信推出梅氏于四月十三日渡江，误，盖是二信为渡江前推测行期作，故不确。此信为四月二十日渡江后在南徐所作，应以此为准。另，同集诗集卷十二《道中忆亡女》、诗集卷二十四《春尽日将抵河间逢乡人》(参下文)亦四月作。

(补)过河间，不遇王嘉宾。

见本集书牍卷七《答王使君》。书云：“比经贵部，即未能亲承警欵，然已仰被嘉问，重损贶贻。抵今衡戢入都，晤诸大老及铨曹诸君，时时得旁窥鸿誉……闱中之役，既已登录，寻复中格，材谫数奇，固宜弃置。”前未会面的原因是王氏正病目，可参同卷《答许彦贞邹平》一书。

同集诗集卷十八《寄河间王使君》同时作，诗云：“忆昔攀留郭外船，敬亭残雪映江天。东方车骑仍三辅，南国甘棠近十年。望入燕云河作带……”自注：“先守吾郡。”

出发前，梅氏先有一信知会。见同集书牍卷七《与河间王使君》。书云：“昨秋循次应贡，今即北首，而舍亲麻司勋先数日发，辄敢申布台履，指日寄径贵治而歌车班班也。”

(补)入京三月，作书答许国忠。

见本集书牍卷七《答许彦贞邹平》，书云：“弟初拟投车而西，取径贵部，旁采风谣，因而登泰岱，问七十二家封禅处。乃不虞临岐遘亡女之戚，踟蹰路首，蒙泪竟北。至河间，王使君病目，不得把手，亦未尝出《邹平志》相示也。计吾丈在事，百废俱举，文献是征，必当斐然为一代信史。简端之役，弟敢不拜承？入都凡三阅月，黄尘赤日，车迹马蹄，笔札冗于程书，杯酒迫于期会，则彊德未除，而虚名之为累也。”

《(光绪)宣城县志》卷十五“宦业”载：“许国忠，由举人同知处州，历摄府县篆。建议复浮桥，于故址泊盐船，于上河修学筑坝，止开采以杜釁隙，擢处州府知府。”

(补)见张汝济。

本集书牍卷七《与太常张公》一书云：“浃旬积雨，几成漏天，何独称江南卑湿也……往摩诃雅集，鄙作久就，今驰扇上斋头。”“鄙作”即本集诗集卷十二《夏日张泽民太常邀过摩诃庵》。《(雍正)畿辅通志》卷五十一载：“摩诃庵在阜成门外八里庄，明嘉靖丙午建。”据《国朝列卿纪》卷一百三十二《太常寺卿年

表》，张氏于万历十八年由光禄卿任太常寺卿。

又同集诗集卷二十《慈寿寺同太常张公瞻礼有作》亦近时所作。《(雍正)畿辅通志》卷五十一载：“慈寿寺在阜城门外八里庄。明万历丙子为慈圣皇太后建，赐名慈寿，勅大学士张居正撰碑。有塔十三级，又有宁安阁，阁榜慈圣手书。后殿有九莲菩萨像。”

是年冬，张氏出巡福建，二人别于都下。故本集诗集卷十九《寄江陵张泽民中丞》有“冰雪燕京忆别初”之句。《国朝列卿纪》卷一百六《敕使福建并巡抚尚书侍郎都御史少卿年表》载，张氏于万历十九年由太常寺卿升右副都御史。

(补)见麻溶。

本集书牍卷八《与麻十洲》云：“往弟别宣武署中，时兄决计请外，忆弟尝答兄：‘不必然，无舍无执，听之而已。’”据万斯同《明史》卷三百二十九载，麻溶“万历十一年擢第，授户部主事，用清望调吏部稽勋司，历文选员外郎。稽勋郎中时，同官赵南星以忤柄臣去国，溶抗疏曰……作疏入，政府恶之”。《万历疏钞》卷六陈泰来《京察大公中外悚服乞洞察以扶世道以正人心疏》记：“麻溶以壬辰春授选事。”则今年尚在吏部稽勋司任稽勋郎中。

本集诗集卷十二《感怀答麻如水吏部》应为当时所作。诗云：“何恋此微名，空怀出世情。君才驱上驷，吾倦请长缨。白水歌应苦，青山气自平。有无登启事，久矣习嵇生。”或乃“无舍无执，听之而已”之意。

(补)拜谒翰林编修黄辉、刑部主事何乔远。

本集书牍卷八《答黄慎轩太史》称：“前奉谒，将持缣素，特请鸿篇，而骊珠忽已满把……鼎祚顾一旦获之，真奉拱璧以先驷马矣。”其事或在今年六月的太学之游。本集书牍卷九《答谢耳伯》中所云“昨秋之役，主者刘、黄皆绝伟士”之“黄”或即此人。

黄辉，字平倩，一字昭素，号慎轩。四川南充人，万历十七年进士，选庶吉士，授编修，官至詹事府少詹事。十七年同馆者诗文推陶周望，书画推董其昌，而辉之诗与书与之齐名。楷法钟繇，亦作行书。见万斯同《明史》卷三百十七本传。

拜谒何乔远一事详参本谱本年下文。

(补)秋，作书《与萧太公》。

见本集书牍卷七第二通。书云：“夏首渡江而北，从庶子泉头奉芜札台下一行。入都赤日黄尘与车轮马足，居诸顿损，腰项为劳……秋中遥拜藻翰之颂……而鼎祚材谫数奇，文与命迕，虽经入彀，竟作弃灰，削而过三，本非真璧，跃而至再，良是怪金……鼎祚既远在羁旅……鄙诗五章，业酬老师兼呈台下，未敢胪复。”夏首奉札指四月十三日渡江前作的第一通信，参原谱本年“四

月三日离家北上，四月抵北京”条。

同集诗集卷四《酬司业汉冲萧师》五首同时作。

(补)作书与宁国府同知吴朝宗。

见本集书牍卷七《与吴郡丞》。书云：“就道之后，偶淹南中。十三日渡江，繇滁阳从陆矣。环滁皆山，庶子泉冽。虽信美而非吾土，感德怀乡，南云在望，送者遣还，敬布谢款。秋中当先要酒人和歌燕市，携笏对西山爽气耳。时渐清和，高明宜处长跽，愿言为国珍摄。”据府志卷三载，吴朝宗于万历十七年任，号会海，南城人。

(补)作书《答邬汝翼》。

见本集书牍卷八。书云：“平壤失利，增兵矣。顷吴人至金阊颇已戒严，且闻倭欲自北而南，则淮扬首祸，京口亦江海之会也。吾丈能少出幕中秘画，或传一檄，不胜十万师远乎……晤宏使，知动定康适，但未卜丹成几转耳？往别白门，佳篇奕奕，宝藏敝笥，虹光烛天，每疑赤虬来迎治师也。”《明史·神宗本纪》载，是年秋七月甲戌，副总兵祖承训帅师援朝鲜，与倭战于平壤，败绩；甲申，罢三边总督魏学曾，以叶梦熊代之，寻逮学曾下狱；八月乙巳，兵部右侍郎宋应昌经略备倭军务；己酉，诏天下督抚举将材；冬十月壬寅，李如松提督蓟、辽、保定、山东军务，充防海御倭总兵官，救朝鲜。

据《(乾隆)江南通志》卷一百六十六载：“邬佐卿，字汝翼，丹徒人，按察使绅之子。嘉靖壬子举人，工为骈语。令湘潭龙阳，得士民心。佐卿幼负异稟，充贡上春官，忽谢去，自称丹徒布衣。砥砺道义，风化乡人。尝客钱塘，遇道士坐石上呼‘佐卿’，语期二十年访我石室间。自后佐卿多与人谈长生，间及兵略。及期赴道士约，甫入僧舍，忽端坐逝。生平善楷书，尤长艳体诗，著《芳润斋集》。”

(正)原谱“会见吕胤昌”条。

原谱考“孙文融”为孙鋐，误。应为孙鑛，今年升右通政。参《国朝列卿纪》卷一百三十五。

(补)仲冬，会见陈公相。

见本集书牍卷十《奉陈公温州》。书首言：“自辛卯仲冬拜违函丈，且挟岁矣。”

参本谱万历三十年条。

(补)原谱“十二月南归”条。

作书《与邹考功》。见本集书牍卷七，书云：“往修谒未值……鼎祚归矣，垂橐而往，愿借片言为一介行李重，万户侯何足道哉？北来半期，逐逐营营，耳目皇惑。”详参明年相关条目。梅邹曾有京中之会，参原谱今年“会见吕胤昌”条。

归途作书答《答何稚孝比部》。见本集书牍卷八，书云：“门下冲夷之度，千人可游。鼎祚一来，此身乃为人所得，车尘马足，遂历三时。知门下习静端居，未敢相慰。盖凡鼎祚间过从诸公，要亦仅报称而已。顾如有神，何尝不飞越左右？今行矣，拟与公必再把臂，别而佳篇下及，则泱泱大风也，奉以出入，短褐在前，为惠鸿矣。”同集诗集卷四《答何稚孝比部》亦同时作，诗云：“日进或不御，闻声乃遥思……君昨卧闽海，末契寄诸诗。今来燕市中，一见勿复疑。”万斯同《明史》卷三百五十有传：“何乔远，字稚孝，晋江人。万历十四年进士，除刑部主事，历礼部仪制郎中。”

年末河北途中，作书《答朱修吾》。见本集书牍卷八。书云：“一入长安市，车轮马足，顿历三时。乃自踈逖门屏，且拜命之辱，复为归思所牵，竟违绪论。明公不加督过已厚幸，而乃宠以玄黄，沃以冰玉。披诵题引，冷然翛然，数月来尘土肠胃一洗尽矣……天寒岁晏，不能迂途，拟从河间使君寄一札，必为申左右眷卷也。”“河间”即河间府，永乐起改属京师。

又途中作书《与黄慎轩》。见本集书牍卷八。其中第一通云：“舆马见迫，楮墨就荒。前途定即邮上。”第二通云：“飘雪载途，七日始抵景州。明当涉齐鲁境上，渐跳而南，云日在望，不可骤即。江之永矣，我思如何？”景州属河间府。

又作书《答蹇开府》。见本集书牍卷八，书云：“望前有芜记从报房邮上，谅彻台览。鼎祚为诸公强留，念日始发。霜雪载涂五日拒河间，又二日至景州，王使君已为东路舆马计，故由推惠于台端也……偶成一诗奉讯，‘五申’、‘三寝’一联稍为实录，其一别诸公小作，拜博一粲。秋防业竣，猷望益昭……明发，涉齐鲁之域，渐跳而南，江之永矣，我思如何？”同集诗集卷十八《即事寄蓟辽总督蹇公》同时作，诗云：“列镇由来重北门，蓟云辽月扈京屯。五申新令扬兵气，三寝流言荷帝恩。岂少蹲鵠归兴在，好留跃马壮心存。汉家正藉犁庭议，寄语阴山吐骨浑。”

本集诗集卷二十一《河北道中杂书》六首亦同时作。其二云：“景州距南刘，平沙三十里。残雪忽偷春，柳絮因风起。”其五云：“昔昔雪如霜，朝朝霜若雪。流影寒照人，那能鬓不白？”其六云：“归亦无所乐，自关游子情。及渡黄河去，萋萋春草生。”正合《与黄慎轩》书中所语及之“飘雪载途”与游子之情。

万历二十年壬辰(1592) 四十四岁

(补)作书《答周国雍大参》。

见本集书牍卷九。书云：“越岁而鼎祚由廷试入都……留辇下十月，车辙马蹄与黄尘赤日使人欲老。闹中之役，业已辱收……儿辈邮至，春仲，良书且覆，加惠三巴万里，岂明月自云中堕耶……归次金陵度除，偶于丙夜晤王长卿，告

诘朝游蜀，率题数行，篝灯荧荧，凄然风雨，抚今循旧，曷既我怀！”

本集诗集卷十九《金陵寄周国雍参伯》当作于去年底。诗中有“十年怀粤梦归潮”、“江南新草烟如织，徼外残梅雪满条”之句。本集诗集卷二十四《金陵杂感》首句云：“正月新雷已发声。”且本集文集卷十八《书金陵杂感十首跋》云：“是时梅雨新霁。”则梅氏“篝灯荧荧，凄然风雨，抚今循旧，曷既我怀”之时当还未入新岁。

(补)作书《答申敬中兵部》。

见本集书牍卷八。书云：“辱枉信人于山寺……而佳篇下贶，白雪在握，清风穆如，顿使羁客怡神……西归拟至堂间继侍老师，实所大愿。维时秋炎方炽，不敢重劳台候耳。小刻从都下散去，仅存一二敝楮者，顷须检上，大匠之门，知无辞曲木也。”书当作于南京兰若，并可推知梅氏今年初秋时分至苏州，时方暑气未散。余参原谱“游苏州”条。

(补)作诗《送邹孚如吏部扶侍归云梦》。

见本集诗集卷二十。《泾皋藏稿》卷一《患病不能供职恳乞天恩俯容回籍调理事疏》言：“查得万历二十年五月，内文选司郎中邹观光因病自疏乞归，荷蒙俞允。”据《万历疏钞》陈泰来《京察大公中外悚服乞洞察以扶世道以正人心疏》云：“文选郎王教、考功郎邹观光矢志澄清，阁臣王家屏虚怀以听，朝论韪之，乃由故相（即张居正。引者注）授意于内珰张诚、田义，欲阻诸臣进用之路，身虽还里，机伏垣墙。胡汝宁力攻王教不行，而饶伸、万国钦推用，致王教、叶隆光仓卒削籍，邹观光甫调司不旋踵而以谗言去。闻王教却内珰请托，观光覲察精明，内外惮之，贤者不容，荐绅饮恨。”

本集书牍卷九《与叔恺叔》亦近时作，书云：“迩日之王淄川、邹云梦皆铮铮而翘翘者。”邹观光，字孚如，云梦人。王教，字子修，山东淄川县人。

(补)原谱“游苏州”条。

本集书牍卷十二《与陈锡玄博士》云：“往壬辰凉风之候，仰厔陈先生见寻虎丘，追绎燕市之旧，杯酒流畅，言序蝉连。今殆十五季，几成半世。”

另据本集书牍卷十一《答余君房太常》可知，梅氏“北归，留子威先生所凡数月”，又与余寅“遭刘侍御虎丘舟中，犹忆其时冻雨微霁”。本集诗集卷十一《雨后同刘端公子威泛虎丘饯余君房膳部》、《虎丘送君房膳部先以工曹出使迁》亦作于是年。“刘侍御”其人详情参本谱万历二十五年。

又本集书牍卷八《答吴光禄》载：“比虎丘雅款，虽赤日行空，得荫清冰，顿忘白羽……已发东棹，值中秋之夕，遥忆生公……”可知是年中秋前离苏州。

(补)作书答周有之京兆。

本集书牍卷八《答周京兆》云：“于时二垂告警，宵旰为劳，至若明公乃竟卧万

山之中。国家动称乏材，而用辄违材，伐檀河干，横舟野渡，古今固有同慨耳。然今举烽乘障之与烟霞为伍，忧谗畏讥之与理乱不闻，明公岂以彼易此？当必爽然自失，不复令唾壶尽缺也。鼎祚自南都伏谒，寻事北辕，既还江上，因趋谢两相君于里第，益跳而东，冀冀累更，蓬科转徙，桀范日远，詹注滋深。比春承晤仙郎……”此信当作于客途，“比春承晤仙郎”当在南京。按《明史·神宗本纪》载，今年三月，宁夏致仕副总兵哱拜杀巡抚都御史党馨、副使石继芳，据城反；五月，倭犯朝鲜，陷王京，朝鲜王求救。

本集书牍卷十《答周有之京兆》言：“颇闻公常去家而芟于山之麓藏密斋，心精进于道，有斐君子，耄而愈勤，恨不获从公于迈，少露利益耳。鼎祚循次以贡留北者一载，又留吴数月始归。”另有“鼎祚久客初还，缮治敝庐，木石与伍，据案潦略不宣”之语。此信今冬归家后作。

(补)作书《答吴光禄》。

书末云：“偶为小儿内妇，新治敝庐，百冗交集。”

(补)小姬惊娠。

详参下条。

(补)作书慰韩君陈丧子。

本集书牍卷八《与韩君陈》云：“仁兄既已兰摧，复尔玉折，天何酷割至此也。弟往有女十四而夭，近者小姬惊娠，累绝三日而苏……兄嫂方御韶年，振振可即。虽其娟秀在眼，离爱在心，未超世法，安能一旦而遽遗之？弟所以骤闻皇愕，酸楚不知涕之何从也，又何能为兄解？惟吾兄斟酌东门西河之间，不矫不溺而已。岁晏忧冗，不能刺一舟把手相慰藉，辄以寄此。”时梅氏方忙于为长子纳妇。

(补)作书《答茅稚修》。

见本集书牍卷八。末言：“姬蓐，累绝始苏，不无竦惑，作报殊略，裁具姓名，惟主记藉焉。”

(补)作书《与江陵张中丞》。

见本集书牍卷八。书云：“明公解中丞之印犹解箨，箨兮箨兮，何重于公。乃明公重闽海，且重朝廷耳。鼎祚留辇下，见言事者皆不切机要……忆奉教长安，昨夕也。”《国榷》卷七十六载，今年十二月，“巡抚福建右佥都御史张汝济罢”。

本集诗集卷十九《寄江陵张泽民中丞》同时作，中有“秋风闽海赋归欤”之句。

另，信中提到“邻封陶令君来佐贵郡，辄奉起居”。信见书牍卷八《与陶明府》，为同时作。“陶令君”即前宁国知县陶允明，本集诗集卷十九《送陶明府迁南郡丞》亦今年作。

万历二十一年癸巳(1593) 四十五岁

(补)致书龙膺。

见本集书牍卷八《与龙君御》。书云：“闻清署在槜李……鼎祚北上无资用，头颅如此，事固可知。今年结夏，不吴则越，且欲尽探金箱玉笈之文，不知越中何所得道藏耳。槜李多故家，有奇书，或古刻而今不存，或录本未刻，门下博物君子也，当亟留神广索。弟台归，颇善病，以承夙盟，冒暑来践，暇日足惜良会。”

(补)致书冯梦桢，谢其赏识小儿。

原谱今年条引本集尺牍卷八《与冯开之司成》第二通。第一通应为同年所作，但时间在前。书云：“客春，信人方拊骖宛上，鼎祚适自北还，留南中。及跳身而东，日与东人士望明公之履舄而不获遂也。犬子孱稚，辱明公引之公署，顾之敝庐……明公过加评藻，诱使可进，施恩非分，诚为其父耳，彼竖何足膺于左右乎……比南，而鼎祚适山居，不暇闻。”去年末正忙于婚庆。第二通首言：“比奉一讯台端，瞬及秋之暮矣。”当指距第一通信至今而言。

(补)作书《与麻十洲》。

见本集书牍卷八。书云：“兄每退，然若不胜，今反以退者为进耶？比得其疏，捕风吠影，无实可据。夫法不尽自持，而复使持法者不得坚自持，朝廷纲纪，安望有振乎？吾兄素醇谨温恭，今且以剖直贞亮著，可为兼美。寻闻赐留之报，弟所称幸者，国之公，是犹未尽泯也。计兄夏莅功司，予告之举多在秋初。少壮都显，即优游数年，八座九列亦方未艾。遵养时晦，消息天行，固宜如此。弟先扫敬亭片石待相对槃薄耳。”《万历疏钞》卷六载陈泰来今年四月上《京察大公中外悚服乞洞察以扶世道以正人心疏》，疏云：“麻溶闻乞补外……麻溶以壬辰春授选事，执法不阿，非碌碌者，留内何嫌？”麻溶于今年秋休假归家，故有万历二十三年自家起官之事。

(补)作书慰杨于庭，附寄旧草并传奇二种。

见本集书牍卷九《答杨道行职方》。书云：“往主画兵事，慷慨皆大计。乃兹狡酋跳梁，勤远辱国，胸武库而肘阴符。若杨先生者遽尔抱膝行吟，掉头不顾，时可知矣。不佞童而裹以青衿，垂二十余年，始循次解其羁绁……请命旧草，覆瓿已久，理而出之，并传奇二种。”《明神宗实录》卷二百五十八载，万历二十一年，阁臣上言“仍黜虞淳熙、杨于庭，以从公论”。《(光绪)重修安徽通志》卷二百载：“杨于庭，字道行，全椒人。万历庚辰进士，授濮州守。升户部员外，历兵部车驾职方郎中。时石继芳拒命御史，请别遣重臣往，于庭以卒伍干纪，惟责督臣擒治，何烦别遣，上嘉纳之。倭寇之变，尤多赞画。及事平，而竟中

察典归。卒，赠尚宝少卿。”

另，按其时尚未作《长命缕》，则梅氏当日应曾完成其他传奇，惜未传世。

(补)拜会临川知县吴用先。

见本集书牍卷十二《答吴本如大参》。书云：“往从临汝拜命之辱，率尔报闻。是后门下入而经文纬武出，而秉节维藩，殆兹岁星一周矣。”本如为吴用先之字。据《(光绪)重修安徽通志》载，吴用先为万历壬辰(即万历二十年)进士，知临川县。《汤显祖全集》卷三十五所收《送吴侯本如内征归宴世仪堂碑》言：“吴本如先生在吾临六年，政成征为户曹尚书郎以去。”又《汤显祖全集》卷十四《梦觉篇》序载：“己亥上元，别吴本如明府。”可知吴氏的临川知县任期在万历二十一年至万历二十六年间。

(补)与歙县知县方承郁商量编《历代诗汇》一事，并举荐友人谢陛及其侄孙。

见本集书牍卷十一《答方伯文明府》。第一封书云：“宣、歙错壤比疆，风声所及，河润非遥。传闻新令公精敏端廉，改观耸听。鼎祚自虎丘从于游，而已知足下负霸王大略矣……《历代诗汇》传古范今，实乃艺苑一大事，弟鼎正欲为之，先得我心。”下文论及编写构想，甚详，兹不备引。第二通书称：“月来从事《诗汇》，旋补旋正，已有大纲，苦乏佐书，不能一时就绪耳……吾友谢陛，字少廉，乃丰干社中人。令公识之否？其人俊博，不可不识也。陛姪孙谢彦章者，尝馆此数年，工书学古，而时义犹奇崛，尚未得裹一青衿。幸令公为之，庄严此贫士。故鼎祚敢以仰闻，亦恃夙知我非怀利干请者。”据《(道光)徽州府志》卷七之二，方承郁于万历年间任歙县知县，莆田人，进士，余不详也。谢肇淛《五杂俎》卷十二称“余同年方承郁为歙令”云云，则可知方为万历二十年进士，出令歙县当在今年。

(补)秋，作书答张孙继。

见本集书牍卷八《答张二府》。书云：“明公解郡如解敝屣，奉北堂如拱北辰，翩然鸿冥，婉尔鸟养。而长公且司牧王畿，行躋台铉，忠孝之道振于一门，川岳之灵，粹乎八桂。顾惟敝郡人士，惜来苏之无由，怅去思之益远耳……江南已秋，瞻九疑之黛色，湘波浟浟，我怀如何？”府志卷三载，宁国同知张孙继是临桂人，由东昌府推官擢任，今年致仕。《(雍正)广西通志》卷七十四载，张氏为张言之子，万历元年癸酉科举人。又，《(雍正)广西通志》卷七十载张氏长兄张孙振为隆庆五年进士，官至户部主事，故梅氏有忠孝集于一门之说，但“司牧王畿”未审其详。

本集诗集卷十九《送张郡丞还桂林，时伯氏方为藩长》为同时作。

(补)秋，作书《与苏州徐二守》。

见本集书牍卷八。书云：“客岁漫游姑胥，风谣旁采，知明公所为政于吴

者……比承清署嘉招，禅宫枉驾，阔悰羁思以晤言消之。信人北后，鼎祚遂櫂而西，冬中稍治旧庐，为小儿纳妇，以逮兹秋。”

万历二十二年甲午（1594） 四十六岁

(补)宣城东溪别许国忠。

本集书牍卷八《与许彦贞》云：“东溪执别，而弟适南中阅藏者几岁。”

(补)代作《赠陈使君兵备广西序》。

见本集文集卷六。《明神宗实录》卷二百七十五载，是年七月，“以户部郎中陈履升广西副使”。

同集诗集卷十《赠陈使君归南海》四首乃陈履告病归时作。序称：“前太守岭南陈公廉平长厚，休休有容，业已擢宪外台，提兵西粤，而去郡未几，乃即销骨于积毁，成虎于三言。”则实不为病也。

(补)与龙膺拜别于金陵。

参原谱万历三十六年“作书《与龙君善宪使》”条。龙氏时任国子博士。本集诗集卷四《赠别龙君善博士》为当时作。

另，同集诗集卷十二《七夕同何仁仲詹录、龙君善博士、李汝藩嗣侯、杨德润孝廉、宗长客生侍御集朱汝修修竹馆》与同集诗集卷十八《月夜宋西宁忠父击筑斋同龙君御博士诸君》当为此次金陵之行所作。

(补)秋，金陵校书。

丁丙《善本书室藏书志》卷四十《逍遙词》条载：“鼎祚记云：‘甲午九月十九日校。新霁月出，步鹫峰寺前，望长桥柳色而归。’”

又同卷《柳屯田乐章》条载：“右明钞本为梅禹金藏。卷尾有‘甲午十月八日金陵所校’墨笔一行，有‘梅鼎祚印’、‘梅禹金藏书印’。”

又同卷《相山居士词》条载：“阁本《相山集》三十卷，录自《永乐大典》，已失原编次第。此词一卷，出自明钞，灼为旧帙，前有梅禹金藏书印，后有‘甲午季秋十九日下春校’朱字一行。”

(补)作书《答丁秘书长孺》。

见本集书牍卷十。书云：“门下高步鸿揽，大具器略。今何等时也？地脉几绝，朝列半虚，人不聊生，兵无振旅，宁独见形乱而已？旋乾转坤，移山倒海，正需公等大英雄手耳。良书所为求羊三径之致、向禽五岳之踪，愿以异日。”

《刘蕺山集》卷十四载刘宗周所作《丁长孺先生墓表》，其言丁氏“以癸巳谒选，授中书舍人。甫匝月，上封事万言，极陈时弊可寒心者三，可浩叹者七，坐视而不可救药者二，皆关天下大计。时贞皇帝储位未定，有三王并封之议，先生封事中多责备娄江，娄江恶之，寻请使事去。还朝，丁内艰。己亥，以京察镌

先生，不赴调者久之，积十二年”。《万历疏钞》卷一录有丁氏所上《国事日非隐忧可惧乞图更化以光中兴疏》。梅书言及丁氏有“求羊三径之致、向禽五岳之踪”或为受王锡爵排挤所生之意。长孺为丁元荐字，别号慎所，浙江长兴人。

(补)作书《答王百谷》，兼慰其丧妻之情。

见本集书牍卷九。书云：“比秋，南中至崖而反，四十作人祖，含饴分甘，岂复驱驱名场耶……从南闻悼亡之耗，今把读四言诗，兴寄深远，文生于情，真益增伉俪之重。”

(补)作书《答旌德苏明府》。

见本集书牍卷九。其云：“明公崛起海瀛，高标霄汉。振曲台之秘记，握艺苑之玄枢。固当借木天一席地以粉藻皇猷，冠冕后隽。乃旌川弹丸之乡，无用以展骥足；劳人之职，聊暂以息鹏搏。”据《(嘉庆)重修旌德县志》载，苏宇庶，晋江人，万历二十二年至万历二十六任知县，曾“修镌县志，足备文献”。县志录有原序，末书：“万历戊戌冬晋江苏宇庶书于县署之四知堂。”

万历二十三年乙未(1595) 四十七岁

(正)原谱“致周藩朱勤羹书作于是年前后”条。

原谱释勤羹之父为周定王朱有燉之裔孙，误。按有燉谥宪王，定王为朱柟。

(补)送麻溶任冀南道参政。

见本集诗集卷十九《送麻如水司封出参冀南，时在告自家起补》二首。《万历疏钞》卷二十四《旌表异常清苦藩臣以洗贪风以裨吏治疏》言：“麻溶先为臣属山西冀南道参政，自万历二十三年到任，至二十七年升任。”

(正)原谱万历二十二年“得一孙”条。

应为今岁得孙。可参本谱万历二十七年条《与吕玉绳》一书作书时间的考辨。

(补)作书《答孝丰吴翁升》。

见本集书牍卷八。书云：“曩客白皙清扬而过我金陵兰若者足下耶？岁纪周矣，仆稍长翁晋，近颇抱孙作人祖，不称老而老有期……新诗语韶令而思沉郁，且叙事有典，徒歌成训，非苟而已也……扇头一诗奉备出入。”同集诗集卷十九《答孝丰吴翁升见寄约游天目》同时作，诗云：“新诗历历问前游，宝阙香台望转幽。碧汉星榆堪纪岁，白门风柳又惊秋……我忆祖花开几叶，年来诸有向空求。”

(补)作书《答汪子建》，慰其丧妻之痛。

见本集书牍卷九。书云：“世根兄往过，知老嫂奄弃，为吾丈酸鼻久之，吴妇则泪苏苏下也……弟年来意绪殊恶，发种种先年而艾。昨得抱孙，适称作翁

耳……积雨洪波，殆成襄陵之势，日与客望洋面若而已。”据载，是年建平大雨三昼夜。五月十七日，大水涌进城，全县七十四座圩几乎皆破。

万历二十四年丙申（1596） 四十八岁

（补）成《书记洞诠》百二十卷。

本集书牍卷九《与刘子威侍御》云：“鼎祚往所撰《书记洞诠》者百二十卷，尝请序于老先生，业有成言矣。今群子弟且聚族而授锲局，其大指具在凡例。”《四库全书存目丛书》收苏州市图书馆藏明万历二十五年至二十七年汝南郡刻本《书记洞诠》，其凡例末云：“万历岁丙申春玄白堂识。”目录卷末记校阅者有梅安祚石卿、嘉祚锡余、膺祚诞生、咸祚少虚、侯祚次公、庆祚子云、士骏逸仲、士都无瑕及士好无尤，诚为“群子弟”“聚族”也。文中署“江东梅鼎祚纂辑”。

（补）作书《答方伯文》，商量《诗汇》编印中的难题。

见本集书牍卷十一。书一云：“令公政成计最，扬名显亲……不佞比邻有汪太学兄弟居此，闰月末人归歙……不佞自束发迄今为此者三十多年。”书二云：“令公政声，超超六郡，比者天听幸回，台省需亟，清华之选，非夕即旦，此自大廷公议，无庸璫人駁说也。”“束发”，十五岁也，于今恰三十多年。方氏任歙县知县三年，今年上计。且今年适有闰月。

吴肃公《街南文集》卷十六《汪泰宇公合葬墓志铭》载：“公讳良心，字闇中，号泰宇。姓汪氏，歙人，越国公华后也。生而颖敏，子史百家览辄记忆。或句摘以询，爱竟其绪，且某卷某叶，恒不爽。薄贴括不足为，及属笔，往往卓越惊侪辈，视一第蔑如也。侨宛上，与梅禹金先生比邻，岁时酬唱，诸名士登陟题咏必偕。”“汪太学”当即此公。

（补）作书《答吴临川体中》。

见本集书牍卷九。书云：“繇北还以来，倏忽五载，贫病无减。”《（光绪）重修安徽通志》卷一百七十九载：“吴用先，字体中，桐城人。万历壬辰进士，知临川县，均赋便民，民怀其德。”

万历二十五年丁酉（1597） 四十九岁

（正）原谱万历二十六年“《书记洞诠》”条。

今年，请得刘凤《《书记洞诠》序》，并开雕印版。《《书记洞诠》序》末云：“万历岁丁酉日长至河南按察佥事前监察御史沛国刘凤撰。”上引《与刘子威侍御》一书乃鼎祚向刘凤重申请序之意，其中云：“即鼎祚壬辰北还，底于今又凡六年矣。”则“今”实为万历二十五年，原谱误系之于万历二十六年，兹正。

关于刘凤其人，万斯同《明史》卷三百八十八载：“刘凤，字子威，长洲人。嘉靖

二十九年进士，累官监察御史，坐事左迁兴化推官，擢河南按察佥事，罢归，以老寿终。夙嗜古博览，苦心钩索，著骚赋诗古文词数十万言，及他纂辑共数百卷，见者惊其浩博，名满一时。然其为文率短钉堆积，晦昧诘屈至不可勾通，人弗谓善也。其后，华亭冯时可、无锡邹廸光亦以文章名，而官皆不甚显。”著有《刘子威集》等。梅氏编书甚得其力，数往造访观书。

《书记洞诠》目录卷末云：“大明万历岁丁酉仲夏汝南郡镂版，己亥孟秋竣工。”可知为万历二十五年开雕印版，并可辅证年谱中关于此书万历二十七年出版的推论。

今观此本《书记洞诠》共百二十卷，其中目录十卷，卷一百十七至卷一百二十之目录均只标“补遗”二字，无详目与正文。刘序首曰：“予方燕居，忽宣城禹金先生贻之所著《书记洞诠》百十六卷……禹金氏诠次成编，使人知所择焉，而群从子姓聚族以传诸梓。予乐观其成，聊为之引云。”则最终雕版付梓的实仅有百十六卷。四库提要云：“总目载有补遗四卷，此本无之。然今世传本并同，盖当日本有录无书，非缺轶也。”此论诚是。如此安排的理由，梅鼎祚其实在《凡例》中已有说明：“其先讵拟刘歆之略，能恢厥绪，特虚四卷用待诠遗，所冀时贤来喆，苴其阙略，纠其愆违，总归大同，协全胜举，由唐而下，嗣有更端。”

(补)作《祭尹令君大母》。

见本集文集卷二十五。

(补)编次宣城地方缙绅称颂知县尹三聘之文，并作《〈宛上赠言〉序》。

见本集文集卷四。序称：“山阴尹公令余邑之二年而上计，再越岁而上绩，绩最，敕进阶，得封其太公、太夫人及其夫人。先后乡大夫士有所以恢张其光宠而宣述其鸿卓者具在，是即更仆未易数，累牍弗能竟。令公缪谓余小子稍私其绪，授而遍览之。诗赋吾不审其所原本，文吾不详其所归则，要之无虚美、无溢称直以质胜尔……鼎祚特叙次荐绅先生之文如此。其曰《宛上赠言》者，志地也，仁者赠人以言，故尹公之所志厚者也。”据县志卷十一载，尹三聘于万历二十三年知宣城。

本集文集卷八《尹公考绩移封序》亦同时作，中有“令公为余邑三年”之语。

(补)作书《答尹令公》，谢其问讯。

见本集书牍卷九。书云：“台下春育之政，境内均濡，露覆之恩，鼎犹偏至。比秋以来，心恙蝉连，兼方滞下，食止一溢，带宽至髀。以尔偃伏床蓐，自远宫墙。扶服为劳，栉沐都废。不敢以硁硁之守疏迹府寺，亦何有詹詹之言垂业文园？台下爱而过辟，厚不遐遗，藻翰亲挥。”

(补)秋，于治城见周庆叔。

本集书牍卷十《答周庆叔》称：“往秋伏枕治城，不敢置户外一履，独一见庆叔为快耳。”

万历二十六年戊戌（1598） 五十岁

(补)致书梅守和。

本集书牍卷九《与季方叔》述及：“吾叔褒然首举，此世俗所为惊心骇目，而鼎祚不然，知吾叔固有之也。闻叔不赴吉士选，即此而其冲然之襟、超然之识可略睹已。翰林先生如刍狗土龙之得名尔……”

据《(光绪)宣城县志》卷十六载，梅守和为是年进士。《梅氏诗略》卷三亦载守和为“万历戊戌进士，传胪礼部主事，转仪制司郎”。则是年他放弃了庶吉士之选，故梅氏去信言及此事。

(补)原谱“致书处州同知许国忠，问讯汤显祖”条。

本集书牍卷八。书末云：“汤义仍何似一谪令，遂老才人。想时抵掌为乐也，因附短疏，幸邮致之。”

同卷《与汤义仍》信亦同时作，书云：“天怒不终朝，乃于仁兄犹爽常期。闻直名题在御屏，不可谓不遇主矣。劳人之职，非所久堪。顾遂昌甚诵令君子……弟比留长干阅藏者几一岁，归而负幽忧之疾，浸淫及脾，脑减发素，断足府寺，惜面里间，药饵之间，陈书盈几，亦殆庶述者之事……开春……便欲历四明天台，径雁宕，而问仙人之骥于青田，其时仁兄定迁去，不及缪恭朝重客也。”慰之甚切。

(补)作书《与方建元》。

本集书牍卷十《与方建元》云：“辇下一别，星纪半周，所谓五十之年仆亦始满……敝郡王府君以役来，辄此奉讯。府君世家，而博雅尚古，欲多得佳墨。”

“府君”当指王季宣。方于鲁，字建元，歙县人，是万历时著名制墨家。

(补)作书《答茅孝若》。

见本集书牍卷十。书云：“去夏仆一病濒殆，蝉连抵今……其云《书记洞诠》者，刻已百卷，虽不敢称博该，庶不至太俭狭，献岁寄备邺架一种。”

据《列朝诗集小传》丁集下“茅太学维”条可知，茅孝若即茅维，茅坤之子。以诗著名，与臧懋循、吴稼登、吴梦旸称四子。亦善作杂剧。不得志于科举，以经世自负，尝诣阙上书，希得召见，陈当世大事，不报。著有《十赉堂集》等。

(补)原谱“成《书记洞诠》百二十卷”条末章。

原谱引本集书牍卷十《答王郡丞》书写雕版一事是为王光蕴先父著作出版做准备。据王光蕴撰《(万历)温州府志》卷十一，王父即王叔果，著有《半山藏稿》二十卷等。此稿出版或曾得梅氏之助。

(补)原谱“作诗《感旧寄吕玉绳江州十首》”条。

本集书牍卷十《与吕玉绳》第一通称：“戊戌秋杪，从兄有为德化簿者，曾托奉一书十诗。顾台从未涉江已称醉翁在滁矣。”

(补)作书《答司功叔》。

见本集书牍卷九。书云：“鼎祚昨春偶恙，遂以顿，深秋初，就医白下。所为効役者，实呻吟之余，幸而未果。”

(正)原谱万历二十五年就医条。

是年，梅氏病心腹，就医于芜湖、镇江间。见本集书牍卷九《与吕玉绳》。详参本谱明年相关条目。

万历二十七年己亥(1599) 五十一岁

(补)原谱“正月初旬集同知郡斋”条。

本集诗集卷十三《新正五日集王季宣使君郡斋，同长公子昭文、方子谦、沈士范、唐君平》其三云：“每容中圣酒，已奏聚贤星。奇字参滂喜，玄言入窈冥。高城眺平楚，结构拟亭亭。”末注：“时子谦出《韵会小补》，而公方戒起又玄斋。”

据《(光绪)永嘉县志》卷二十五《艺文志》载，明方日升著《古今韵会举要小补》三十卷。下附王光蕴序，云：“往余貳宣城，子谦过郡斋，留越月。出视梅禹金，禹金击节叹赏曰：‘此必传之书，非白樛之比也。从臾授剞劂。’子谦固辞曰：‘吾三年而就，此苟有矣，未合也，姑待吾十数年而成，未晚也。’遂别去。”正记当日聚会之事。

(正)原谱万历二十六年“作诗《感旧寄吕玉绳江州十首》”条。

原谱系本集书牍卷九《与吕玉绳》于万历二十六年，误。按万历二十五年仲夏，《书记洞诠》始开雕印版，若“昨春”为万历二十五，不可能出现“族弟子版者《书记》业及半”的情况。此信当作于今年孟秋竣工前，此时梅氏对何时完成刻印尚不确定，所以说“所云《书记》献岁计竣事”，实则今年秋天提前完工了。

(补)春，出游。

本集书牍卷十《与春寰六叔》第二通云：“昨春老叔华诞……比会鼎祚偶出他游，遂稽驰庆。”详参本谱今年相关条目。

(补)夏，作书与潍县知县张大咸，托其照顾堂弟豫祚。

见本集书牍卷十《与潍县张明府》。书云：“往在都门，缪缘声调之末，获襟带之交……十载以来，偃伏僻壤，先生方扶摇直上……家叔客部以使归，具述先生之每口及鼎祚也。顷季父之子豫祚为平度小吏，幸在宇下，则复闻先生之

垂軫有加焉……并上《书记洞诠》一部，鸣琴之暇，庶备游览，此亦十载中拙者之为政。倘先生无忘畴昔，惟终惠教之。豫祚人朴，尔以朴故尚谨守，然不习为吏。是怙是恃，要知大造无弃物也。暑剧不次。”按张大咸于万历二十六年任潍县知县，作书当在是年前后。万历十九年，二人应曾在京相识，于今正是“十载”以内。

(补)作书《答郭汾原学使》，并附寄新成《书记洞诠》。

见本集书牍卷十一。书云：“《书记洞诠》是数种之一，先附邮上，为道山之副。五十始满，积衰得白，河清难俟。”按《书记洞诠》刻印今年始竣工。“五十始满”当指五十出头，或在今年。梅氏书信中多次提到“五十见衰”、“半百之年”，其实都是对五十余岁的统称，不应做确数看，否则会干扰系年。

(补)作书《与王昭文》。

本集书牍卷十。书云：“寄上《书记洞诠》一部，顷始竣役。以二十年之勤而有此，足下明眼人，请质之。弟浪迹陪都……”

(补)作书《与刘季然》。

见本集书牍卷十。书称：“向所为《书记洞诠》者，刻之三载，近始竣事。公家罗阳侍御业序之，敢丐大挥，为此籍不朽。”“罗阳侍御”即河南按察佥事刘凤。

(正)原谱“赴南京，约吕胤昌自滁来会”。

据梅氏与吕氏书信可知，是年不仅有约，且已会面，约在岁末时候。本集书牍卷十《与吕玉绳》第二通有语及之：“十年再晤，恍若三生，因得承燕好，开鄙吝，足用一快耳。归而猝，即度除春，且还人矣。清署名都，逸怀藻思，益令遥念。”“十年再晤”指万历十九年的燕京之会。

(补)南京客冬，作书《答杨道行职方》，并为杨集作序。

见本集书牍卷十。书云：“客冬邮致芳讯，兼拜扇头嘉篇之贶……鼎祚自丁酉杪秋去金陵，而以兹秋仲之末来，来之前数日闻先生且渡江，惜哉机缘之浅也……先生属鼎祚谬题巨集，其时正在呻吟，因尔稽命，况业有名言矣。新雕益工且富，愿附不朽，更以申仰止之私不一。”

(补)归家，作书《与春寰六叔》，补寿之。

见本集书牍卷十。第一通书云：“洪河芒砀，雄气余风，水部清曹，仙吏大隐，则我老叔之今日矣……至以魏之祠祝、豫之去思为比，良卓鲁以转饷为酂侯之功，奠河为当阳之烈，此特道之绪余耳，犹浅之乎观老叔者也。一别二年，居诸如驶，姪亦发渐有宣矣……杪秋薄游金陵，三月始返……”第二通书云：“昨春老叔华诞……比会鼎祚偶出他游，遂稽驰庆，乃者敬撰二咏，托在尺缣。近闻新浚工成，漕流称顺。正值河官锡圭之时，补効海屋添筹之祝，固犹有厚幸者也。”黄克缵《数马集》卷二十八《答梅春寰贺寿》云：“时际玄冬岁往，春能

再至……治水河干……”清张鹏翮《治河全书》卷八载：“己亥秋，御史大夫刘东星来治河，属夏镇分司梅守相议举韩庄未竟河工，浅者深之，狭者广之，并凿侯家湾、梁城通泇口，使可行舟，以水溢暂撤。”梅守相，字春寰，万历二十六年任夏镇分司，治水颇有功绩，《(光绪)重修安徽通志》卷一百八十九载其“身董其役，历涂潦，冒艰险，九载绩成，以二百六十里之泇避黄河险三百三十里。”

本集诗集卷十九《寄寿水部叔夏镇》两首为同时作。

万历十八年，梅氏曾作书《答蹇督府》，嘱其看顾梅守相等人，时守相尚为“魏令”，故此信中有“魏之祠祝”一说。按守相为万历十七年进士，“魏令”乃其首任官职。

万历二十八年庚子(1600) 五十二岁

(补)农历八月十六，作《为唐两生赠尹侯序》。

见本集文集卷八。序称：“宣城尹令公用政最，擢秋官郎。八月既望，行有期。”尹三聘明年离任，参见原谱万历二十九年条。

本集文集卷八《赠尹令君拜刑曹序》亦同年作，云：“今年春，余邑大夫越尹公再入觐，既上绩者二载。还县之三阅月，属以郎刑曹征。尹公方怡然命驾，而邑士庶咸闵然不怿也。”

(补)祭麻溶丧。

见本集文集卷二十四《祭麻太仆公》。《明分省人物考》卷三十八载，麻溶“庚子岁卒于途，年四十有五耳”。《万历疏钞》卷二十四载吏部尚书李戴《旌表异常清苦藩臣以洗贪风以裨吏治疏》一文，作于今年十二月，末言：“奉圣旨，麻溶准赠太仆寺卿。”

万历二十九年辛丑(1601) 五十三岁

(补)原谱“二月，送宣城知县尹三聘迁官去”条。

本集文集卷二十一《比部郎前宣城令尹公传》载：“令宣七年，辛丑夏，晋拜刑部江西司主事。”

(补)原谱“秋，作诗送王光蕴同知去任”。

本集文集卷八《赠郡丞王公迁左相国归东嘉序》亦同年作。

(补)自夏末起，苦病累月。九月中，南游，岁除返。

本集书牍卷十《与王玉洞郡丞》云：“鼎祚去秋适届东发，患苦癥下，缠绵三旬，九月中始作南游，薄除遂反。”又本集书牍卷十《答屠长卿》云：“鼎祚繇夏以来，患卧累月，百念尽灰，即寐即寤，未尝不引领屠先生之来临耳。比复(癥)

下经旬，委顿遂极……尔天既私我以贫，又私以病。秋中矣，安得先生赋观涛而霍然起之？”

万历三十年壬寅(1602) 五十四岁

(补)寄书王光蕴，慰其丧母之情，兼致讯陈公相。

见本集书牍卷十《与王玉洞郡丞》。书云：“明公仕不竟志，而得及于太夫人，隆养厚终。俾太夫人称全福，明公称全人，即一日而尽九等、锡九命，其何加此……不驯之诔，聊写私衷，奏之几筵，愧无足昭宣懿美耳……今已小祥……贵郡陈使君，故宣城令而国士遇我者，其人长厚，岁计有余，鼎祚附致一缄……家姪有事瑞安，率申唁候不尽。”

《(光绪)永嘉县志》卷十六称王光蕴“迁宁国府同知，摄知府，祷雨立应。复摄广德守，政尚宽平。改衡府长史，引疾归，道闻母林病笃，驰归，侍药一昼夜乃卒，人谓孝感所致。家居七年，万历丙午卒，年六十七”。“陈使君”者，陈公相也，万历二十九年至万历三十二年任温州府知府，王氏是永嘉人，故称“贵郡”。

“不驯之诔”即《王母太恭人诔》，“小祥”指父母丧后周年的祭名。可参原谱万历二十九年“秋，作诗送王光蕴同知去任”条。

与陈公相书即本集同卷《奉陈公温州》。

万历三十一年癸卯(1603) 五十五岁

(补)入春，病目。

本集书牍卷十一《奉答南太宰曾公》云：“顾兹五十见衰……入春，目眚蝉连。”参见原谱是年“作书《奉答南太宰曾公》”条。

(补)送宁国府判官徐登禧迁官。

见本集诗集卷十一《送徐别驾迁守蕲州，初令攸县》二首。第一首诗云：“吴楚连南服，蕲黄控上游……艾叶三年晚，桃笙六月秋。”府志卷三载，徐氏于万历三十年任。

(补)秋，致傅重庆，问候张伯大侍御和蹇达。

本集书牍卷十一《答张伯大侍御》称：“昨岁有所致傅重庆，将邮问门下，寻闻调成都守，计必浮沉矣。”书作于明年，参本谱万历三十二年条。本集书牍卷十《与傅重庆》即前引信中所称之书，书云：“敢以作置书邮，鄙诗二章，扇头副在。相距万里，浮沉未卜，并候蹇理翁一缄，敬烦主记。”本集同卷有《与蹇大中丞》，书称：“敬附一函一扇，具有鄙诗。”所附之诗见本集诗集卷十六《寄张侍御》二首及诗集卷十九《寄巴郡蹇中丞》。与张诗中有“怅望峨眉万里秋”之

语,当作于秋天。

万历三十二年甲辰(1604) 五十六岁

(补)作《〈才鬼记〉序》。

《四库全书存目丛书》收上海图书馆藏明万历三十三年蟫隐居刻《三才灵记》本《才鬼记》,序末云:“万历甲辰十月朔宣城梅鼎祚撰并书。”

(正)原谱万历三十六年条下之“自号蟫隐”。

据本年“作《〈才鬼记〉序》”条可知,至迟在万历三十三年,梅鼎祚已开始用“蟫隐”一名。万历三十六年之“自号蟫隐”非其首称也,兹正。

文中署:“汝南梅鼎祚禹金辑。”本集诗集卷一《释闵赋》云:“帝歆惠于高谋兮,胙天乙之澜漫。已商丘而沸溃兮,遗渗淫于汝南。”意即赋序所谓:“出命于玄鸟先人,而上世有绍明,此以称神明之胙。”今宣城博物馆藏民国梅汝霖编写《宛陵梅氏宗谱·宛陵梅氏章务望分修支谱序》载:“我梅氏系出殷汤,肇封于梅,是为梅伯。由周及秦已有显者,至汉仙尉为长沙守,上谏不纳,弃官隐藏于会稽。以后子姓繁衍天下散处,殆如列星之分野。梅氏子孙咸尊仙尉为鼻祖不忘本也。”“仙尉”即梅福,字子真,汝南郡人,曾官至南昌尉,因不满王莽专权而隐于会稽。又《明史》卷一百六十七载:“梅思祖,夏邑人……洪武三年,论功封汝南侯。”梅鼎祚以“汝南”冠名前,是表不忘祖上之荣。

(补)作书《答吴本如大参》。

参本谱万历二十一年“拜会临川知县吴用先”条。又书称:“先人去越州五十年,而越人士过厚追且尸祝之。”梅氏所作先父行状有“山东、绍兴各崇祀名宦”之语,且可知梅守德于嘉靖三十三年(1554年)由绍兴府知府改任山东曹濮道兵备副使。

本集书牍卷十二《答王玉里》有“先大夫去越五十余年而犹然尸祝,非贵郡士风厚美,当不至此”语,当作于是年后。同卷《与尹且孺》第二通称“先大夫去守越岁星周且半,而贵郡犹然尸祝于贤人之间”,后又有“鼎祚渐老,有二子四孙”语,与时不合,“岁星周且半”应有误。尹且孺为尹三聘之子,山阴人,故梅书称绍兴为“贵郡”。

(补)作书《答宁国陈令君》。

见本集书牍卷十二。书称:“台台抚莅宁川,輿诵四播。”据府志卷三,陈伯龙于万历三十二年任宁国知县。府志卷五称其有德政,民祀于前令水侯(即水卿摸)祠。

(正)原谱“为张侍御集作序”条。

据本集文集卷三《〈思澄楼稿选〉序》及本集书牍卷十一《答张伯大侍御》两通

信可知,是年梅氏为张侍御《思澄楼稿选》作序,而非《倚玉集》。《倚》是张氏专门和“唐人近体之尤者”的一部诗集,而《思》则是他的个人诗文选集。从万历二十五年(1597年)起,张氏就多次来信或托人(“蜀僧”和无为令李二溟)送稿(除“大集”外,又补送“近草”,即“续稿庚辛草”)、催促,梅氏不仅为之作序,还做了大量删选校对工作,出力颇多。

本集书牍卷十一《答无为守李二溟》论及此事,亦同年作。

万历三十三年乙巳(1605) 五十七岁

(补)秋,作诗《寿五从兄文麓翁》。

见本集诗集卷二十。序言:“长兄文麓翁……以兹届岁乙巳,吉日庚寅,寿登六秩,序属三秋,大火初流,长庚载曜,凡我弟兄子姓修祝进觞,命陈不腆之词,愿衍无疆之庆。”

(补)原谱“梁氏《诗式》付印”条。

见本集书牍卷十二《答梁三尊》。书云:“尊世父所为《诗式》实抉先贤之关键,作后俊之津梁……鼎祚获从事其间,附言不朽,则至厚幸也。筑削之役,敢不殚心?尚有所请质者,具在别楮。”

(补)作《一兄长泰和先生七秩序》。

见本集文集卷十三。序末云:“是月嘉平,其日丁卯,为先生览揆之辰。翌辰立春,越岁丙午,贞元会而天人泰,祯符吉繇,有开必先矣。”

万历三十四年丙午(1606) 五十八岁

(补)作书《答刘尹公》。

见本集书牍卷十二。书云:“台台往莅春谷,峒牧相承,既窃岩瞻,夙被河润,兹且邀敬亭宛水之灵,获命移玉于敝邑,人所歌舞,天必景从。”据县志卷十一载:“刘学周,武昌人,进士。万历三十四年任,寻卒。”

(补)作书《答尹令公》。

见本集书牍卷十一。书言:“叶宪使东,曾致荒启,是后仰勤手勅,良荷轸存,益深慰藉。台台所为惠宣城者,七尺之碑等于燕碣千秋之祝……新令公遵台台之约束,宜民宜人……六年以来尝冒只字之干、片言之请否?”“新令公”似指刘学周。

万历三十五年丁未(1607) 五十九岁

(补)作《亚中大夫浙江布政使司右参政玄峰叶公行状》。

见本集文集卷二十。

(补)作书《与陈锡玄博士》。

见本集书牍卷十二及万历二十年补原谱“游虎丘”条。

(补)作书《答唐君湜》，言及《文纪》已完成十分之七。

见本集书牍卷十二。书称：“前秋客金陵最久，以其时游士杂沓，懒于酬对……《文纪》得什七，亦欲来就质之。”

(补)作书答徐登禧。

见本集书牍卷六《答徐别驾》。书云：“江南数千里皆以水风之不若为县官忧，而独蕲、黄之间年丰时和，非藉灵明公，曷克臻此？”据《明史·神宗本纪》载，今年“六月，湖广及徽、宁、太平、严州大水”。

万历三十六年戊申(1608) 六十岁

(补)原谱“《书坐隐先生传后》或是年作”。

本集书牍卷十二《答项仲旭》云：“所委为订谱役者，业已有序有赞，仆或为颂铭，而小叙之用补阙文。唯坐隐先生命，然须示阅一二卷，得知其指归也。”

(补)夏，深受涝灾之苦。

上引《答项仲旭》云：“夏中洪潦三浸，吾庐几为龙子之国者屡矣。日事曝书，兼拾遗穗，不及相问。”据县志卷卅六载：“万历……三十六年，大水漂没圩岸田庐，人畜溺死甚众。”

(补)作书《答项仲旭》。

参见本条上引。

(补)文起弟来信，兼惠酒二卮，作书答之。

本集书牍卷十二《答文起弟》云：“今春仆年及耆，即以酌酒西望而呼文起，遥相为寿耳……承惠手札，兼有双卮之贻，损官厨旬日俸矣。”

(补)作《韩母狄太夫人六十序》。

见本集文集卷十四。文末书“岁徒维涒滩其月臯其日庚戌”。“徒维”指天干中戊，“涒滩”指岁在阴申。

(补)作书《答韩君陈》。

见本集书牍卷九。其中，第一通信提到《文纪》将竣，已知竣工实在明年。第二通提到：“郎君英少，即三年亦止踰冠耳。吾丈则其时可矣，何夫之颠倒豪杰也……吾丈终是金华殿中人……敝地无如此才者，故弟不劝人，所惜吾丈有才无志，志非人可代立矣。因念兄屡蹶场屋，劳苦廿载，漫言之。”是年岁逢酉，有秋试。

(补)作书《与龙君善宪使》。

见本集书牍卷二。书云：“自甲午拜别金陵，凡十有四载。”按《明神宗实录》卷

四百二十四载，万历三十四年，“升户部郎中龙膺为陕西金事”。

万历三十七年己酉(1609) 六十一岁

(补)作书《请金令公》，设宴为知府金励明春上计送行。

本集书牍卷十五《请金令公》云：“凡厉精者两年，行陟明于群辟……敬供清宴于荒庐。”

万历三十八年庚戌(1610) 六十二岁

(补)作《〈檀弓、考工二通〉序》。

《四库全书存目丛书》收北京大学图书馆藏明万历刻《檀弓通》、《考工通》合刻本，其中《檀弓通》前载此合序，末云：“万历岁庚戌腊月八日无求居士梅鼎祚撰。”并有阴文印钤“梅禹金印”、“玄白堂图书印”各一。施男《邛竹杖》言：“(玄白)堂为禹金先生读书处，一楼可十笏，地文释道纪诸书率从此出。”文中署“宣城徐昭庆穆如辑注、梅鼎祚禹金校阅”，可见梅氏曾参与二书校定。

此序后署：“江东丘羲民书。”本集书牍卷十《答王郡丞》云：“昨偶南雍写书之友丘羲民者，自金陵过访。其人能诗，而善诸家书法，雕梓书史当今第一手。”当即此人。

按方诗铭《中国历史纪年表》，“万历岁庚戌腊月八日”实已在公元1611年矣。

(补)作《韩母陈宜人七十序》。

本集文集卷十五《韩母陈宜人七十序》云：“余兄子士好为夫人孙婿，以相月日丙寅帅子妇繇宛涉湖而祝夫人于堂。”

据本集文集卷二十《累封宜人韩母陈氏行状》言，陈氏生于嘉靖辛丑七月二十三日，则万历庚戌岁时满七十岁。查陈垣《二十史朔润表》，万历庚戌年七月二十三日正是“丙寅”日。此序文当作于陈氏生日前，由士好携去。又按行状载：“孙女三：长适余次子为兄后者士好，宣城邑庠生。”则士好是娶了陈宜人的长孙女。

(补)作碑文记宣城知县鲍国忠功绩。

本集文集卷十六《宣城县新置学田记》载：“盖时庚戌秋八月……相与谋伐石为碑，而梅叔子先为述次，命某记之，以诏方来……余谢不敏，叔子复申之……碑成而与三载上计之期。”本集书牍卷十三《答鲍令公》中亦有“七尺之碑”一语。

(补)原谱“作《从叔起莘先生六十序》”。

据《梅氏诗略》卷一，此叔名守聘，字仲珍。

万历三十九年辛亥(1611) 六十三岁

(补)作《送陈郡丞赴南户曹》二首。

参原谱今年“代作《郡丞清波陈公擢南户曹序》”条。

(正)原谱万历三十二年张侍御条。

为张侍御《倚玉集》作序、并寄诗赠答事实在今春。本集文集卷十八《〈倚玉集〉引》言：“张侍御伯大先生望九之龄……辛亥之春，先生以邮示余，命题数语。”故原谱万历三十二年引《答张侍御伯大》“先生九十之年”之语当系于今年方是。详参本谱万历三十二年相关条目。

本集诗集卷二十四有《春日寄答张伯大侍御》三首。其中第三首有“曾寄秋风感兴诗，锦城花又暮春时”之句。“秋风感兴诗”当指万历三十一年所邮二诗，详参本谱上文。

(补)居吴八月。

参本谱明年“作书《与陈郡丞》”条。

万历四十年壬子(1612) 六十四岁

(补)作诗《寿刘夫人七十》。

见本集诗集卷二十。序言：“今壬子秋仲一日，刘夫人寿登七袞……鼎祚……忝为思惕公友婿，称馆甥于唐。”诗称：“寮婿昔同行，衿带欢承庆。”

(补)作书《与陈郡丞》。

见本集书牍卷七。书云：“以明公而载莅金阊也，故借寇君于河内，乃迎竹马于渔阳……越岁而来，居吴者凡八月。”时陈氏已居南户曹之职。

万历四十一年癸丑(1613) 六十五岁

(补)宣城知县鲍国忠左迁，作书《请鲍令公》，设宴送行。旬日后，又作《答鲍令公》劝慰之。

本集书牍卷十五《请鲍令公》云：“荷帡幪者五年，实深恋恋。申嬿婉于一夕，愿藉陶陶……”本集书牍卷十三《答鲍令君》则云：“台台北首之旬日而所闻遂顿异，然不虞颠倒缪乱、邪亾回曲，至若斯也。然自小民之外，人心死矣。张官置吏，凡以为民，君侯既已得民矣，他何问焉？三代之直，七尺之碑，终应有在……愿君侯图其远且大者，无以目前嫌嫌也。往君侯每言，迁一官便告归，读书十年而后出，即今时势，似宜缓三数年。”

据府志卷三职官表载，鲍国忠万历三十六年任宣城知县，万历四十二年由邓良知继任。又据府志卷五所附名宦生平介绍可知：“鲍国忠，字而进，绵竹人。万历中进士，知宣城。年少有特操，显势避影不敢近。岁潦则赈恤无告，尝割

俸市田金宝圩，为邑校恒产，士庶悦颂。坐他累左迁，时论惜之。”可参见《宣城县新置学田记》及《答鲍令公》。

万历四十二年甲寅(1614) 六十六岁

(补)作《累封宜人韩母陈氏行状》、《祭韩母陈宜人》。

本集文集卷二十《累封宜人韩母陈氏行状》言：“宜人以万历岁甲寅六月十八日卒于寝，厥子文学仲孝以其冬十月某日葬宜人邑石臼社之陈武村。”

汤宾尹《睡庵稿》文集卷十七《明故累封宜人韩母陈氏墓志铭》言：“游于予者高淳韩生，曰无疾，手其父文学所为行实、予邑姻梅禹金所为状，跽以请也，曰：‘王母陈宜人葬有日，先生铭之。’”按《累封宜人韩母陈氏行状》言，无疾为陈宜人长孙。

(补)作书《贺陈学台迁太仆》。

《明神宗实录》卷五百十七载，是年“升太仆寺少卿陈禹谟为太仆寺卿”。按《(同治)苏州府志》卷九十九载：“陈禹谟，字锡元，瓒子。万历辛卯举人，授获嘉教谕，累升兵部郎中，迁四川金事，备兵川南。”贺书见本集书牍卷十五。

(补)原谱“作书答王元桢”条。

王元桢，名兆云，编有《皇明词林人物考》。书称：“《词林考》以前无此书，以后直宜有此书，何徒艺苑之功人，亦是昭代之信史。所虑阙漏，即博者不免，必其求备，杀青何时？第须代益耳。至近物故者，当云续，不当遗也。承征及先人及吾宗辈并弟所，记忆前之遗者，拟为一帙。”则可知梅氏对此书编纂亦有协助。

(补)贺宗长寿。

见本集书牍卷十三《答王元桢》。书云：“偶有入山寿宗长之行，势不得缓，使者亦亟欲南也。”又本集书牍卷九《答亭林王元桢》云：“弟偶有家庆，日在杯酒间。”详参原谱是年“作书再答王元桢”条。

万历四十三年乙卯(1615) 六十七岁

(正)原谱万历四十一年“《字汇》”条。

是年，梅氏五从弟膺祚《字汇》出版。《续修四库全书》收华东师范大学图书馆藏明万历四十三年刻本《字汇》。序云：“二子士人、士杰能读父书而梓行之，请序于余。”末云：“万历乙卯孟陬之月谷日立春江东梅鼎祚撰。”并有阴文印钤“梅鼎祚印”、“梅禹金印”各一。原谱误系此事于万历四十一年，兹正。

(正)原谱“八月二十四日逝世”条。

原谱自汤宾尹《鹿裘石室集》序中摘出之挽诗残句可见于《睡庵集》诗集卷

九《哭禹金梅三丈》。全诗含五言律三章，其中“无复欧阳子，何人哭圣俞”与“年来山泽兴，赖尔未全孤”间还有“战酣空视舌，悲至特张须。浇俛共茶串，听书踞灶觚”两联。第二章末，汤注：“禹金临革有‘持螯拍饮愿空违’、‘急急如律令’、‘腊月三十日’等语。”《明分省人物考》称其“乙卯疾，将革，神情不乱，言笑晏如，口占数诗而瞑”。可知非止“以手画授”而已。

稿 约

《南大戏剧论丛》为南京大学戏剧影视研究所集刊,为中文社会科学引文索引(CSSCI)来源集刊,每年两辑,力求反映当前国内外戏剧研究动态、前沿理论问题、古今中外重要戏剧现象和问题,成为国内戏剧研究的重要理论平台。竭诚欢迎国内外专家、学者不吝赐稿!

- 一、来稿以 10 000 字左右为宜,优秀稿件不受此限。
- 二、来稿请附中英文题目、中文摘要及关键词,行文引文注释请采用页下脚注,每页独自编号,序号①、②、③等。注释格式请采用一般论文通行格式,如:伍蠡甫《西方文论选》,上海译文出版社 1979 年版,第 17 页。或:伍何龄《读顾城南明史》,《历史研究》1998 年第 3 期。
- 三、来稿一经采用,将奉上稿酬及样刊。对高质量稿件,优稿优酬。
- 四、来稿务请寄送打印文本,收到用稿通知后再提供电子文本,请作者注明详细通讯地址、邮政编码、工作单位、联系电话、电子信箱等信息。
- 五、来稿六个月内未收到用稿通知,请自行处理,恕不退还稿件,也不奉告评审意见,敬请海涵。
- 六、来稿请寄:南京市栖霞区仙林大道 163 号南京大学文学院《南大戏剧论丛》编辑部,邮政编码:210046,电话:025 - 89683393,E-mail:njudrama@163.com。

责任编辑 马蓝婕

责任校对 徐超

封面设计 冯晓哲

南京大学出版社官方网站

www.njupco.com

南京大学出版社官方微博

weibo.com/njupco



网络销售合作伙伴

当当网 www.dangdang.com

亚马逊 www.amazon.cn

京东商城 book.jd.com

博库书城 www.bookuu.com

文轩网 www.winxuan.com



上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-13592-7

9 787305 135927 >

定价：38.00元